

KAROL JÓŹWIAK

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1832-1593>

ALEKSANDRA KOZAŃSKA-JÓŹWIAK

Synkopowany Bauhaus – jazz i ruch taneczny w twórczości Pieta Mondriana

*Kiedy Mondrian tańczył do muzyki jazzowej,
stał się figurą poruszającą się niczym maszyna czy
automat do wygenerowanego przez siebie rytmu¹.*

Niniejszy tekst podejmuje zagadnienie relacji między tańcem i kulturą jazzu a kręgiem artystów związanych z Bauhausem. Odwołując się do wybranych wątków z dziejów tego ruchu oraz twórczości Pieta Mondriana, artyści luźno z nim powiązanego, wydobędziemy moment styku między modernizmem a kulturą swingu, charlestona, improwizacji. Jakkolwiek twórca neoplacytyzmu nigdy do Bauhausu nie należał, to między ideami i praktyką czołowych twórców szkoły a twórczością Mondriana następowało wzajemne oddziaływanie. Bauhaus stanowił próbę przededefiniowania sztuki w relacji do całościowej wizji człowieka i jego otoczenia². W tym sensie stał się synonimem progresywnych poszukiwań nowych form wyrazu na styku plastyki, rzemiosła, teatru, sztuk performatywnych, muzyki, estetyki oraz teorii. Wraz z rozwojem szkoły zaczęto Bauhaus utożsamiać ze spójną wizją sztuki, designu i praktykowania codzienności, ze stylem życia współdefiniującym modernizm. Puryzm, neutralność, prostota stały się

¹ Nancy J. Troy, "Figures of the dance in De Stijl", *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 4 (1984), 645–646.

² Małgorzata Leyko, „Wstęp”, w: *Bauhaus nauczanie / nowy człowiek*, red. Małgorzata Leyko (Łódź: Muzeum Sztuki, 2021), 7.

dominantami estetyki wyrosłej z Bauhausu, zbieżnej z dojrzałą twórczością Mondriana, która opierała się na rygorystycznych regułach, ograniczających malarskie środki wyrazu do kolorów podstawowych oraz czarnych linii horyzontalnych i wertykalnych, przecinających się na neutralnym białym tle. W niniejszym tekście przesuniemy naszą uwagę na te aspekty Bauhausu i twórczości Mondriana, które konotują przeciwne fenomeny, takie jak muzyka jazzowa, doświadczenie cielesne, improwizacja taneczna, synkopowany rytm. Na tym poziomie twórczość Mondriana wchodzi w relację z wczesnymi ideami i dokonaniem Bauhausu, związanymi z działalnością Oskara Schlemmmera czy Wasyła Kandyńskiego. Będziemy starali się dowiedzieć, że synkopa – a więc przesunięcie rytmiczne, na którym opiera się rytmika jazzu – nie tylko była inspiracją dla modernistycznych poszukiwań plastycznych, ale też stanowi trafną metaforę zależności między ideami wymienionych twórców z kręgu Bauhausu a pewnymi koncepcjami twórcy neoplastycyzmu. Kończąc naszą analizę, w miejscu wniosków przedstawimy część wizualną, stanowiącą dokumentację projektu *Mondrian Tańczący*, prezentowanego przez współautorkę tego tekstu w formie wykładu performatywnego w Muzeum Sztuki w Łodzi i spektaklu dyplomowego w Akademii Muzycznej w Łodzi w 2019.

Synkopowanie idei

Idee i twórczość Wasyła Kandyńskiego oraz Oskara Schlemmmera częstokroć przywoływane są w kontekście przenikania się sztuk plastycznych i tańca w okresie międzywojnia, a także inspiracji do rozwoju późniejszych form tańca i teatru, dostarczonych przez kręgi nowej plastyki³. Twórczość Mondriana natomiast, jakkolwiek obficie obecna w sztuce popularnej i użytkowej po 1945, niezbyt rezonowała w sztukach performatywnych. Tymczasem muzyka i taniec były, podobnie jak w przypadku dwóch wspomnianych bauhausowców, istotnym kontekstem jego prac. Ujawniają one nieoficjalny i popkulturowy aspekt twórczości Mondriana oraz jego relacji ze środowiskiem Bauhausu. Analizując rolę edukacji muzycznej i tanecznej w Bauhausie, wskazuje się bądź na podniosłe wątki

³ Zob. m.in. Katarzyna Słoboda, Joanna Szymajda, „Sztuki wizualne i taniec”, w: *Słownik tańca współczesnego*, red. Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 584.

ezoteryczno-mistyczne, związane z postaciami Getrud Grunow, Johanna Ittena czy Lothara Schreyera, bądź na formalno-abstrakcyjny nurt ocierający się o burleskę, związany z eksperymentalnymi działaniami Schlemmera⁴. Tymczasem zastanawiające są, często pozostawione bez rozwinięcia, relacje o Bauhaus-Kapelle, „popularnym w Niemczech” jazz-bandzie i jego improwizacjach jazzowych, oraz o urządzanych „niemal co tydzień” potańcówkach⁵. Ten wieczorny i nieoficjalny nurt twórczej aktywności środowiska Bauhausu wydaje się rezonować w twórczości Mondriana.

Z drugiej strony warte odnotowania jest to, że gdy z perspektywy kilku lat Oskar Schlemmer rekonstruował konteksty powstania sceny Bauhausu, przywołał właśnie postać Mondriana:

[...] zanim przyszedłem do Bauhausu, stworzyłem Balet triadyczny, w którym było wiele elementów czerpanych z zewnątrz, przetworzonych tutaj w to, co podstawowe i proste. Triada = trójjednia (barw czerwonej – niebieskiej – żółtej, form i wiele innych) powstała znacznie wcześniej i dopiero potem przez Mondriana stała się w Bauhausie dobrem wspólnym [...]⁶.

Trop ten ujawnia nieoczywiste powinowactwo między estetyką twórcy neoplastycyzmu a eksperymentami zogniskowanymi wokół sceny Bauhausu. Schlemmer wydaje się sugerować, że estetyka Mondriana powiązana jest z ideą, na której zbudowana została również koncepcja baletu triadycznego. W jego relacji czysto plastyczne działania twórcy neoplastycyzmu łączą się z tańcem, performansem i ruchem scenicznym. W innym miejscu Schlemmer zanotował swoje przemyślenia dotyczące sceny eksperymentalnej i tańca, w których pobrzmiewają wątki późnego malarstwa Mondriana:

⁴ Zob. Małgorzata Leyko, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu”, w: Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, tłum. Małgorzata Leyko (Gdańsk: Słowo Obraz/Terytoria, 2010), 12–15.

⁵ O kapeli jazzowej wspominał Schlemmer m.in. w rozważaniach na temat sceny Bauhausu, zob. „Scena”, w: *Eksperymentalna scena Bauhausu...*, 75.

⁶ Oskar Schlemmer, list do Ottona Meyera, 8 września 1929, w: Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu...*, 142–143.

[...] tu rozwijać geometrię tańca, spróbujemy tańczyć na rozłożonych dywanach o różnym podziale geometrycznym (szachownica itp.), z ponumerowanymi polami, wywołując w czasie tańca numery pól. Tak samo postępując z muzyką (najprostsze instrumenty perkusyjne), barwami, przestrzenią i tak dalej. Widzę, że omówienia nic tu nie znaczą, trzeba to zrobić. Pierwszy cel: stworzyć kanon zasad, przy czym różne obszary, przestrzeń, ruch, forma, barwa, muszą być potraktowane łącznie⁷.

Zasugerowane w tytule synkopowanie Bauhausu można rozumieć jako wydobywanie z niego pewnych motywów i przesuwanie akcentów, jako sprzężenie i rezonowanie idei oraz praktyk. W tym kluczu interpretuje twórczość i teorię Mondriana Hans Janssen w swoim artykule *Reading „The New Plastic”*⁸. Wskazuje on na koncepcje Mondriana, które wyłaniają się w dialogu z innymi ważnymi dla niego postaciami, wśród których jest Kandyński, i stopniowego przesuwania akcentów, radykalizowania ich postulatów. Jeśli u Kandyńskiego linia, kolor, kształt czy płaszczyzna, uwolnione od wszelkich odniesień, stały się wartością samą w sobie, to u Mondriana zostały poddane dalszej redukcji: tylko horyzontalne i wertykalne linie proste, tylko kolory podstawowe (czerwony, niebieski i żółty) i niekolory (czarny, biały i szary) wystarczyły do oddania uniwersalnej harmonii. Abstrakcja staje się metodą uniwersalizacji i dojścia do ponadindywidualnego, kosmicznego doznania:

człowiek nowoczesny, choć nadal stanowi jedność ciała, umysłu i duszy, posiada świadomość odmiennego rodzaju: wszystko, w czym wyraża się jego życie, ma dziś inną postać, mianowicie postać w swej istocie bardziej abstrakcyjną. [...]. Prawdziwie nowoczesny artysta zdaje sobie sprawę z czynnika abstrakcyjnego w doznaniu piękna; jest świadomy, że doznanie to jest kosmiczne, uniwersalne. A ponieważ człowiek jest stronnikiem tylko tego, co uniwersalne, abstrakcyjny plastycyzm zjawia się jako wniosek konieczny, wpływający z owego stanu świadomości⁹.

⁷ Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu...*, 134.

⁸ Hans Janssen, „Reading *The New Plastic*”, w: *Mondrian. De Stijl* (München: Stadtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2011), 27–42.

⁹ Piet Mondrian, „Neoplastycyzm w malarstwie”, w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, tłum. Elżbieta Grabska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977), 394.

Sposób, w jaki Mondrian używał tego zredukowanego systemu elementów malarskich i ich możliwych wariacji, był zbliżony do działań eksperymentalnych Schlemmera, który propagował „mechanikę cielesną, tańiec matematyczny”. Twórca sceny Bauhausu podkreślał, że: „człowiek jest zarówno organizmem z krwi i kości, jak i mechanizmem z liczby i miary”¹⁰. W bardzo podobnym tonie opisywał ów dualizm Mondrian:

W zakresie kompozycji neoplastycyzm jest dwoisty. Poprzez ścisłą rekonstrukcję relacji kosmicznych w sposób jasny wyraża on pierwiastek uniwersalny – poprzez swój rytm, poprzez materialną realność formy plastycznej wyraża zaś indywidualną osobowość artysty. I tak rozpościera on przed nami cały świat uniwersalnego piękna, nie wyrzekając się przy tym pierwiastka ludzkiego¹¹.

O ile centralnymi pojęciami koncepcji Schlemmera stały się: „człowiek” i „przestrzeń”¹², czy raczej pojęcie „człowieka w przestrzeni”¹³, o tyle dla Mondriana kluczowe jest pojęcie rytmu. Staje się on wyrazem indywidualnej osobowości artysty i nosi potencjał wydobywania z relacji formalnych uniwersalnego pierwiastka: „rytm stosunków, barw i kształtów umożliwia pojawienie się tego, co we względności czasu i przestrzeni jest absolutne”¹⁴.

Muzyczność i rytmiczność Mondriana

Zagadnienia rytmu, muzyki i ruchu okazują się ważnymi wątkami rozważań Mondriana. Carel Blotkamp zauważa, że radykalizm estetyczny manifestowany w jego malarstwie objawiał się również w poszukiwaniach muzycznych. Wedle badacza Mondrian był krytyczny wobec tradycyjnej skali dźwięku (którą porównywał do naturalnej skali kolorów), ale nie wymieniał jako alternatywy atonalności czy dodekafonii Schoenberga¹⁵.

¹⁰ Schlemmer, „Matematyka tańca”, w: Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu...*, 55–56.

¹¹ Schlemmer, „Matematyka tańca”, 397.

¹² Leyko, „Oskar Schlemmer i scena Bauhausu”, 15.

¹³ Leyko, „Seminarium Oskara Schlemmera *Der Mensch*”, w: *Bauhaus / nauczanie...*, 15.

¹⁴ Schlemmer, „Matematyka tańca”, 397.

¹⁵ Carel Blotkamp, *Mondrian. The art of destruction* (London: Reaction Books, 1994), 158–167.

Uważał, że muzyka dokonała pewnego postępu, odrzucając melodię, którą widział jako ekwiwalent naturalnej, zaokrąglonej linii w malarstwie i chciał zastąpić rytmem. Rytm ten nie powinien być jednak regularny. Choć Mondrian pozytywnie oceniał niektóre zmiany w ówczesnej muzyce, to wszędzie doszukiwał się półśrodków w zerwaniu z tradycją. Jakkolwiek Luigi Russolo stworzył maszyny dźwiękowe (*bruiteurs*), które wprowadziły hałas do słownika muzycznego, to według Mondriana nadal zbyt dokładnie imitowały one dźwięki występujące w naturze¹⁶. Z kolei Schoenberg w swoich kompozycjach na pianino starał się znaleźć dwa kontrastujące i neutralizujące się elementy, co według Mondriana byłoby jednym z kroków do neoplastycyzmu w muzyce. Jednakże dźwięk i pauza, którymi operował kompozytor, jawiły się jako zbyt tradycyjna dychotomia.

Dopiero w jazzie i muzyce tanecznej lat 20. Mondrian odnalazł najpełniejszą realizację harmonii i jedności wyrażonej w zupełnie nowy sposób. Zamiast jednak podjąć eksperymenty dźwiękowo-muzyczne, sam dał się ponieść muzyce jazzowej. Miał pokaźną kolekcję płyt winylowych, a swoim obrazom nadawał muzyczne tytuły, np. *Fox Trot b* (1929). Uwielbienie dla tego gatunku widoczne jest już w jego pierwszym artykule dotyczącym muzyki z 1921 roku, w którym pisze, że „nowa muzyka taneczna jest o wiele bardziej zwrócona do wewnątrz niż niejeden psalm”¹⁷. Bar czy sala taneczna, w której grywano jazz, stanowiła wedle niego idealne otoczenie dla współczesnego człowieka – świątynię, w której sztuka łączy się z życiem. W muzyce orkiestry jazzowej burzona była dawna harmonia i powstawał kontrapunkt dla dźwięku. Dlatego właśnie Mondrian uznawał jazz za jedyną sztukę, która stała na równi z malarstwem neoplastycznym. Synteza sztuk mogła zostać osiągnięta tylko poprzez uproszczenie środków wyrazu i zbudowanie jedności z kontrastujących i jednocześnie neutralizujących się elementów. Kompozycje malarskie Mondriana pod wpływem jego fascynacji muzyką stawały się coraz bardziej „jazzowe”. Wyczuwalny był w nich charakterystyczny dla jazzu synkopowany rytm, osiągany za pomocą subtelnych różnic w grubości linii i ich długości. Linie poziome były zazwyczaj nieco grubsze niż pionowe. W *Kompozycji z niebieskim* (1937)

¹⁶ Blotkamp, *Mondrian. The art of destruction*.

¹⁷ Piet Mondrian, „Het Neo-plasticisme (de Nieuwe Beelding) en zijn (hare) realiseering in de muziek”, cyt. za: Blotkamp, *Mondrian the art of destruction*, 164.

wszystkie pionowe linie dotykają brzegów płótna, a spośród poziomych tylko jedna, ta najgrubsza. Dodatkowo centrum jest przesunięte w prawy dolny róg, w którym zbiega się najwięcej linii; tam też znajduje się jedyne kolorowe, niebieskie pole, które dodaje pracy ekscentryczności.

W dialogicznym eseju *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna* (1919–1920) Mondrian przedstawia swoją koncepcję kompozycji: „jakakolwiek rzecz może być poznana tylko przez rzecz inną”¹⁸, wobec tego „barwa istnieje tylko dzięki innej barwie, wymiar określany jest przez inny wymiar, kierunek powstaje wyłącznie poprzez przeciwstawienie go innemu kierunkowi”¹⁹. Tak oto rodzi się swoista epistemologia zbudowana na walorach kompozycyjnych:

Jesteśmy ludźmi i zawsze musimy przedstawić spokój poprzez ruch, jedność poprzez wielość. W malarstwie rytm linii i kolorów wywołuje w nas odczucie tego, co realne. Stosunek zasadniczy, tzn. ten, który wyraża się w kącie prostym, stanowi oczywiście sam w sobie żywą realność, ale staje się rzeczywistością plastyczną tylko poprzez powiązania wzajemne, tzn. przez wielość stosunków²⁰.

Tym samym formalnie statyczne kompozycje Mondriana ewokują cały zestaw doświadczeń ruchowo-przestrzennych, dzięki czemu statyczny i płaski obraz zaczyna się poruszać i nabierać głębi. Gottfried Boehm ujął tę właściwość prac Mondriana następująco:

Gdy ogarnąć spojrzeniem całość obrazu, w rachunkowej konstrukcji uwidocznia się zakłócająca niestabilność. Elementy pierwotnej kolorystyki zmieniają pozycję w wirtualnej przestrzeni obrazu – zależnie od energii koloru, jego natężenia i wartości. Czarne pasy dominują nad białymi polami, wynurzają się wirtualne szarości, krata zaburzona jest przez osobliwe interakcje, nieprzewidywalne ruchy, którymi widz nie może sterować, przenoszą ją w stan wymykający się (definitywnej) „konstatacji”. Geometria kompozycji jest tylko pozornie jednoznaczna. Wytwarza impulsy czasowe. Przestrzenne punkty przecięcia,

¹⁸ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, przeł. W. Juszcak, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska (Warszawa: PWN, 1977), 404.

¹⁹ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, 403.

²⁰ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, 405.

regularne, równe płaszczyzny graniczne okazują się ruchome i przesuwalne – porządek przestrzenny brata się z porządkiem czasowym²¹.

Obrazem, który oddaje atmosferę i dynamikę pulsującego życia krajobrazu za pomocą wielości relacji linii i kolorów, jest jedna z ostatnich prac artysty, *Broadway Boogie Woogie* (1942–43). Przecinające się pod kątem prostym linie są jak sieć ulic Nowego Jorku, punkty kolorystyczne – jak kolorowe neony świecące na wielopiętrowych budynkach, przewaga żółtego jak mnogość żółtych taksówek sunących ulicami, a całość wygląda do tego jak mapa nowojorskiego metra. Pomimo tak wielu zbieżności nadal można zaobserwować, że wyabstrahowane formy, linie oraz mniejsze i większe punkty barwne tworzą pulsującą, rytmiczną, harmonijną całość. Kompozycja ta jest rytmiczna w sposób nieregularny, synkopowany, jazzowy, niczym taniec boogie-woogie. Stanowi przewartościowanie statycznych form najbardziej charakterystycznych dla dojrzałej twórczości Mondrian, odsłaniając buzującą w tle witalność, dynamikę i radość tańca swingowego.

Kluczowa okazuje się perspektywa widza i jej performatywny charakter. Choć pozornie malarstwo abstrakcyjne jest samowystarczającą konfiguracją form i kolorów, to wyrażało ono nowe rytmy, które stawały się częścią ówczesnego życia; oswajało z nimi widza i pozwalało je lepiej zrozumieć. Mondrian na przykład prowadził wzrok widza za pomocą asymetrycznego ułożenia elementów, przeciągając jego spojrzenie z geometrycznego centrum, gdzie tradycyjnie znajdowałaby się główna zawartość dzieła, do punktu poza centrum, aby spowodować przesunięcie motywu poza granice płótna. Dzieło miało dzięki temu wychodzić poza ramy obrazu, w przestrzeń. Ten trop naprowadza ponownie na doświadczenia Schlemmera i jego poszukiwania związane ze sceną Bauhausu, szczególnie w odniesieniu do pojęcia sceny przestrzennej i widowiska wykraczającego „poza wąską przestrzeń sceny”²². „Można zatem wyobrazić sobie przedstawienia, których akcja polegałaby na ruchu form, barw i światła, jeśli ruch następowałby w sposób mechaniczny, przy całkowitym wyłączeniu udziału człowieka”²³ – ten

²¹ Gotfried Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kołacka, tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Anna Pieczyńska-Sulik (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2014), 90.

²² Schlemmer, „Scena”, w: Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, 77.

²³ Schlemmer, „Scena”.

Schlemmerowski motyw wydaje się współgrać z parametrami twórczości Mondrian, rozumianej właśnie w perspektywie performatywnej. Taką interpretację wzmacnia pewien szczególnie wątek w biografii twórcy neoplastycyzmu.

Boogie-Woogie

We wspomnieniach o Mondrianie powtarzają się relacje o jego pasji do tańca, choć niektórzy dodają, że nie był najlepszym tancerzem²⁴. Jego zainteresowanie tańcem rozpoczęło się już w Paryżu, gdzie żył w latach 1911–1914²⁵, a rozwinęło pod koniec życia artysty, kiedy przeprowadził się do tętniącego jazzem Nowego Jorku. Tam jego ulubionym zajęciem, obok malowania, było uczestnictwo w potańcówkach i nocnym, jazzowym życiu miasta. Rodząca się kultura muzyczno-taneczna, związana z wczesną erą jazzu, stała się dla niego kluczowym doświadczeniem. W jednym z wywiadów stwierdził nawet żartobliwie, że „nie wróci do Holandii, dopóki będzie tam obowiązywał zakaz tańczenia charlestona”²⁶. Na przykładzie Josephine Baker, która posiadała wrodzony dar „lekkiej szybkości”, widział w tym tańcu „brutalny” atak na tradycyjne rozumienie muzyki i tańca. „Konstruktywna destrukcja”, której poszukiwał na własnym, malarskim polu, ucieleśniała się w tańcu Baker. On sam zaś, wykonując kroki charlestona, stawał się wyabstrahowaną tańczącą figurą. Przyjaciele przezywali Mondrian „Tańcząca Madonna”, żartując z powagi, z jaką podchodził do tańca: „na baczność, z głową uniesioną do góry, wykonywał stylizowane kroki”. „Chociaż zawsze starał się tańczyć do taktu, Mondrian zdawał się dodawać swój własny rytm. Odpływał w tańcu jakby we śnie, a jednocześnie pozostawał precyzyjny i sztywny, tworząc wrażenie artystycznej, niemalże abstrakcyjnej, tańczącej figury”²⁷.

Taniec swingowy ery jazzu odzwierciedlał czasy mechanizacji, szybkiego rozwoju, głośnej barwnej metropolii, a zarazem sięgał do prymitywnego, sentymentalnego źródła, jakim był taniec afrykański. Miał w sobie

²⁴ Troy, „Figures of the dance in De Stijl”, 646.

²⁵ O Paryżu tamtej epoki i czerpiącej radość i inspirację z niego awangardzie literacko-artystycznej pisał Clive Bell w artykule „Plus du jazz!”, *New Republic*, 21.09.1921.

²⁶ Mondrian, „Een Bezoek bij Piet Mondriaan”, *De Telegraaf*, 12.09.1926, za: Troy, „Figures of the dance in De Stijl”, 646.

²⁷ Troy, „Figures of the dance in De Stijl”, 645–646.

element destrukcyjny, a jednak tworzył nową wartość. Zawierał gamę prostych, powtarzalnych ruchów, często o komicznym zabarwieniu i odbywał się w parze, gdzie jeden z partnerów działał zawsze wobec drugiego, tak jak linie czy barwy w kompozycjach Mondriana. Jednocześnie tańce swingowe same miały charakter liniowy: gdyby narysować kierunki ruchu tancerzy, byłyby to przecinające się proste. Było w nich więc wszystko, co stanowiło idiom plastycznej twórczości Mondriana.

Doświadczenie życia w Nowym Jorku, roztańczonym mieście epoki swingu, w znacznym stopniu wpłynęło na twórczość artysty. Pierwszą widoczną zmianą, do której Mondrian stopniowo dojrzewał i w rezultacie odważył się na nią w ostatnim etapie swojej twórczości, była rezygnacja z czerni. W momencie, gdy czarne linie zniknęły, to właśnie kolory zaczęły determinować rytm obrazu. Rytm, o którym Mondrian pisał w swoich pracach teoretycznych, został wydobyty na płótnie. Zlikwidowanie grubych czarnych linii na rzecz lżejszych, żółtych czy szarych, pomnożenie punktów barwnych, uwolnienie kolorów zza krat i pozwolenie im na ruch dało efekt synkopowanego rytmu charakterystycznego dla muzyki jazzowej. Pod koniec życia Mondrian poczynił taką krytyczną uwagę na temat swojej twórczości:

Dopiero teraz zdałem sobie sprawę, że moje prace w czerni, bieli i kolorach podstawowych były zaledwie 'rysunkami' bo to właśnie w rysunku linie są głównym środkiem wyrazu. W malarstwie natomiast linie pochłaniane są przez płaszczyzny barwne, a granice tych płaszczyzn jawią się jako linie właśnie²⁸.

Ten rytmiczny i synkopatyczny parametr plam barwnych został najpełniej osiągnięty w ostatnim, nieukończonym przed śmiercią artysty obrazie *Victory Boogie-Woogie* (1944).

Zainteresowania tańcem, ruchem i muzyką widoczne są także w pracach teoretycznych Mondriana dotyczących neoplastycyzmu, publikowanych w czasopiśmie „De Stijl”. Język, którego używa do opisu zasad swojego malarstwa, jest pełen określeń jakości ruchowych. Każda barwa ma inną cechę dynamiczną i działa w innej płaszczyźnie: „promieniujący» żółty jest odpowiednikiem pionu, «opadający» niebieski – linii horyzontalnej,

²⁸ Blotkamp, *Mondrian. The art of destruction*, 240.

«unoszący się» czerwony łączy i równoważy znamiona tamtych, odpowiadając wyważonemu przeciwstawieniu pionowej i poziomej linii»²⁹. Natomiast „czynnikiem równoważącym ekspresję kolorów, będącym względem kolorów tym, czym kolor względem linii, są barwy neutralne, nie-kolory: biel, szarość i czerni»³⁰. Istotę rzeczywistości, według Mondriana, wyraża bowiem:

zrównoważony wzajemnie stosunek dwóch podstawowych przeciwieństw, dwóch sił kosmicznych, twórczych: tego, co aktywne, i tego, co bierne, siły rozprzestrzeniania i siły trwania, pierwiastka męskiego i żeńskiego, linii wertykalnej i linii horyzontalnej. Krzyż powstający z przecięcia się dwóch prostych pod kątem prostym jest plastycznym wyobrażeniem wszechświata³¹.

Te jakości ruchowe stanowiły punkty odniesienia w pracy choreograficznej prowadzącej do powstania spektaklu *Mondrian tańczący*.

Mondrian tańczący

Spektakl skomponowany jest na siedmiu tancerzy: postaci Mondriana oraz trzech podstawowych kolorów, zdublowanych w ostatnich epizodach. Ruch sceniczny głównego bohatera został zbudowany na podstawie relacji historycznych i interpretacji procesu jego rozwoju artystycznego. Jakości ruchowe kolorów, zaczerpnięte z pism Mondriana, są również luźnym odwołaniem do eksperymentów scenicznych Schlemmera. Aby przełożyć teoretyczne rozważania na język tańca, w relacji pomiędzy tancerzami-kolorami wypracowano w procesie improwizacji i improwizacji kontaktowej efekty ruchu czy też działania: pasywnego wobec aktywnego, rozprzestrzeniającego się wobec trwającego oraz męskiego wobec żeńskiego.

Spektakl odzwierciedla chronologiczny rozwój estetyki Mondriana i jego poszukiwanie indywidualnego idiomu. Biała podłoga baletowa wyłaniająca się z ciemnej sceny jest przestrzenią obrazu, na której ujawniają się kolejne nawiązania do malarstwa. W prologu artysta pojawia się wśród neutralnych kolorystycznie, klasycznych, figuratywnych przedstawień

²⁹ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, 413–414.

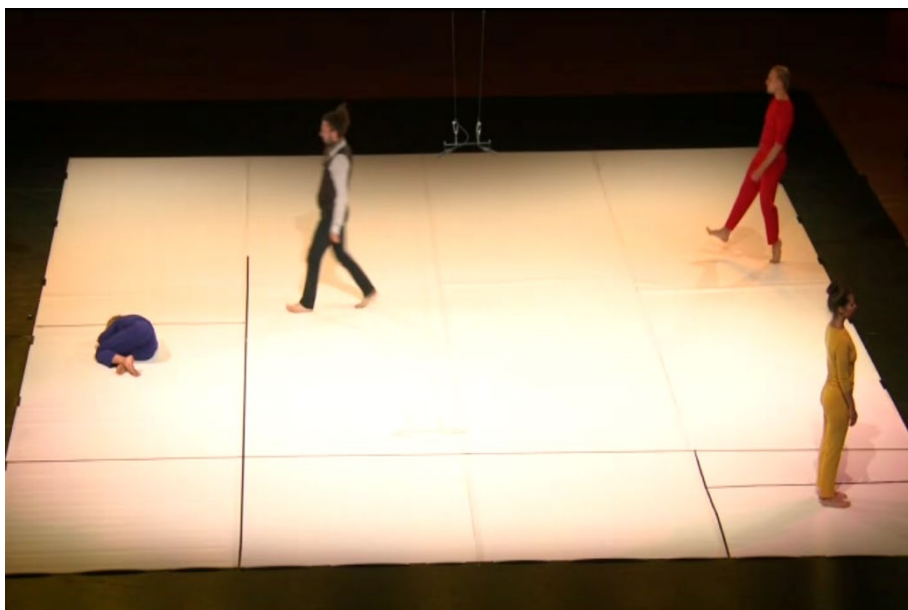
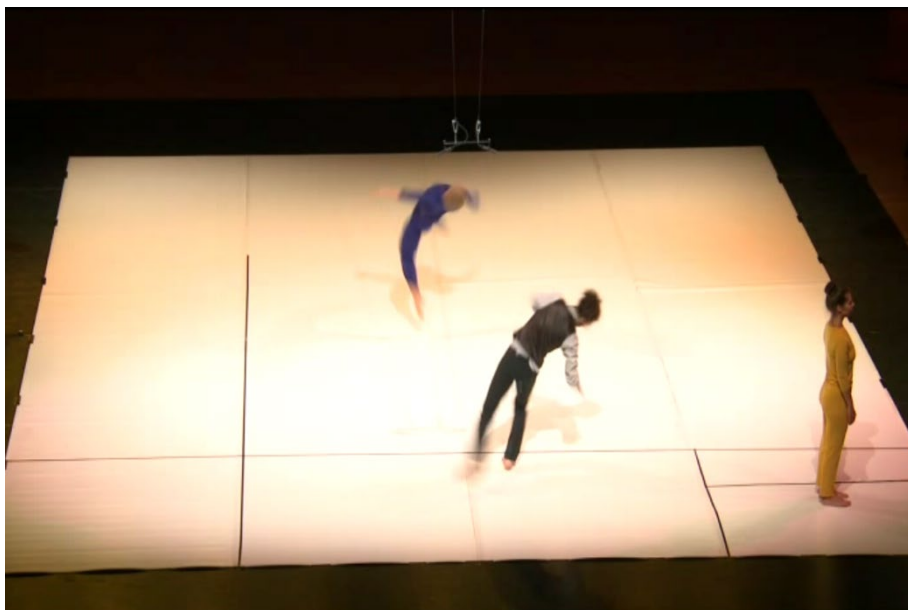
³⁰ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”, 414.

³¹ Mondrian, „Zasady neoplastycyzmu”.

(ikoniczne przykłady – barokowa Wenus, antyczny dyskobol, renesansowa Wiosna). Nieruchome, stabilne formy uruchamiają się i wchodzą w interakcje cielesne z Mondrianem, który nieudolnie stara się prowadzić z nimi dialog ruchowy. Stopniowo wyzwala się z oddziaływania tych form i rozpoczyna konstrukcję własnej estetyki. Gdy zostaje sam, określa przestrzeń najpierw ruchami i czarnymi liniami, a następnie wprowadza kolejne kolory, badając ich indywidualne właściwości. Improwizacja kolorów staje się coraz bardziej autonomiczna, artysta stopniowo wycofuje się z przestrzeni obrazu, pozostawiając scenę wyłącznie kolorom. Ta gra barw, przeprowadzona w formie improwizacji kontaktowej, przechodzi przez różne fazy dynamiki, napięcia, aż wreszcie osiąga stabilność. Wtedy jednak w przestrzeń obrazu powraca Mondrian, który w rytm muzyki jazzowej burzy harmonię, wprowadzając stabilne formy w ponowne rozedrganie niczym z obrazu *Broadway Boogie Woogie*. Kolory multiplikują się, a scena przybiera formę potańcówki jazzowej, w której podstawowe kolory wchodzą w improwizację w stylu charlestona, kierowaną przez „Tańczącą Madonnę”. Końcowy epizod nawiązuje do ostatniego, nieukończonego obrazu *Victory Boogie Woogie*. Odwracają się role, to kolory przejmują Mondriana i zaczynają kierować nim niczym marionetką. Ta sytuacja przekształca się stopniowo w pochód żałobny, podczas którego Mondrian wynoszony jest jak na katafalku poza scenę – pracę nad obrazem przerwała bowiem śmierć artysty. Kolory jednak wracają na ostatni układ, aby rzewny nastrój przełamać musicalową ekspresyjną sceną, zaprezentowaną w konwencji broadwayowego *money step*. Dzieło przeżywa autora, manifestując tytułowe *Victory Boogie Woogie*.







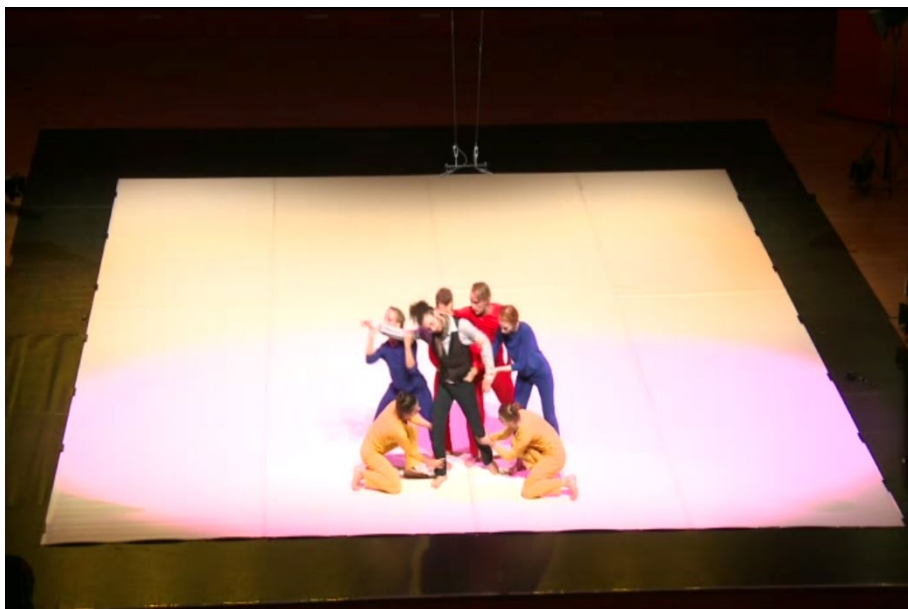
















Fot. 1–21. Dokumentacja spektaklu *Mondrian tańczący*, reżyseria i choreografia Aleksandra Koząńska-Jóźwiak, dokumentacja Karol Jóźwiak

Bibliografia:

- Blotkamp, Carel. *Mondrian. The art of destruction*. London: Reaction Books, 1994.
- Boehm, Gotfried. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kolańska. Tłumaczenie Małgorzata Łukasiewicz i Anna Pieczyńska-Sulik. Kraków: Universitas, 2014.
- Janssen, Hans. "Reading *The New Plastic*". W: *Mondrian. De Stijl*, 27–42. München: Stadtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, 2011.
- Leyko, Małgorzata, red. *Bauhaus nauczanie / nowy człowiek*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021.
- Leyko, Małgorzata, Joanna Szymajda, red. *Słownik tańca współczesnego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Mondrian, Piet. „Neoplastycyzm w malarstwie”. W: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Tłumaczenie Wiesław Juszcak. Opracowanie Elżbieta Grabska, Hanna Morawska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

- Mondrian, Piet. „Zasady neoplastycyzmu”. W: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*. Tłumaczenie Wiesław Juszcak. Opracowanie Elżbieta Grabska, Hanna Morawska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.
- Schlemmer, Oskar. *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*. Wstęp, tłumaczenie i opracowanie Małgorzata Leyko. Gdańsk: Słowo Obraz/Terytoria, 2010.
- Troy, Nancy J. “Figures of the dance in De Stijl”. *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 4 (1984): 645–646.

Summary

Bauhaus syncopated – jazz and dance movement in the work of Piet Mondrian

In this chapter we point at a peculiar junction between different phenomena of the early twentieth century. We survey new ideas around the Bauhaus school with a particular focus on performance and dance, the work of Piet Mondrian and his interest in music and dance, as well as the culture of jazz. This historical and theoretical context is further developed in art-based research aiming at interpreting the work of Piet Mondrian in the form of dance. Co-author of this chapter authored a performative lecture in Muzeum Sztuki and a diploma spectacle at the Academy of Music in Łódź (both in 2019). This performative experience is used as a mode of further developing the research on the discussed junction, as well as a kind of pointe to our chapter (visual essay consisting of the documentation of both events).