

JOANNA SZYMAJDA

Instytut Sztuki PAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8491-7737>

Teatr i taniec – koegzystencja i emancypacja

Taniec w obszarze badań naukowych w Polsce dopiero zaczyna znacząc swoje miejsce, powoli, ale konsekwentnie zakorzenia się w systemie akademickim. Jednym z pierwszych miejsc przychylnych badaniom nad tańcem była Katedra Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego. Tutaj, wówczas w Zakładzie Dramatu i Teatru, Jadwiga (Jagoda) Ignaczak, późniejsza wieloletnia kierowniczka literacka Polskiego Teatru Tańca Baletu Poznańskiego, prowadziła wykłady z historii tańca. Również tutaj autorka tego tekstu miała możliwość, pod kierownictwem prof. Małgorzaty Leyko, napisać pracę magisterską o tańcu francuskim, a następnie – w ramach współpracy międzynarodowej – doktorat o estetyce tańca współczesnego. Spotkanie na drodze naukowej z tańcem, zwłaszcza współczesnym, do niedawna było najczęściej wynikiem przypadku, dziś, dzięki inicjatywom osób takich jak prof. Małgorzata Leyko, może być coraz częściej świadomym wyborem. W efekcie w ostatnich latach powstają liczne prace magisterskie i doktorskie na różnych wydziałach uczelni w całym kraju o zakresach tematycznych, które wiążą taniec z dziedzinami takimi jak teatrologia, socjologia, muzykologia czy historia sztuki. Swoistym kamieniem milowym w polskich badaniach nad tańcem jest niewątpliwie *Słownik tańca współczesnego*¹, który miałam zaszczyt współredagować wraz z prof. Leyko, we współpracy z Tomaszem Ciesielskim. Inicjatywa ta, która zrodziła się m.in. w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ, zgromadziła dwadzieścioro dwoje naukowców i naukowczyń z całego kraju, reprezentujących różnorodne ośrodki, instytucje i szkoły pisania o tańcu oraz znajdujących się na różnych etapach kariery naukowej.

¹ Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda, red., przy współpracy Tomasza Ciesielskiego, *Słownik tańca współczesnego* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022).

Proces pracy nad *Słownikiem*... uwidocznił między innymi fakt, że tańiec pozostaje nadal w dużym stopniu uwikłany w siatkę zależności zarówno natury metodologicznej (zapożyczanie narzędzi od innych dyscyplin, przecinanie się pól badawczych), jak i praktycznej (powiązanie instytucjonalne i gatunkowe z operą, muzyką, teatrem, sztukami wizualnymi). Jest to konsekwencją skomplikowanej ścieżki emancypacji tańca – najpierw uniezależnienia się baletu od opery (co nie do końca się udało, zważywszy na trwałe, instytucjonalne zakorzenienie zespołów baletowych w operach), a następnie tańca współczesnego od baletu i od teatru. Relacja tańca i teatru – niekiedy bliźniacza, niekiedy kanibalistyczna, jest tutaj szczególnie interesująca, gdyż ta swoista liminalność powoduje, że na styku tych sztuk powstają nowe jakości i dokonują się gatunkowe transfery. Z jednej strony wpływa to na ożywienie teatru, chętnie zapożyczającego od tańca techniki pracy z ciałem, praktyki choreograficzne, myślenie o przestrzeni i ruchu scenicznym. Można również dostrzec paralelność pewnych procesów w obu obszarach, tj. równoległego inspirowania się ideami wypracowanymi na gruncie innych dziedzin, takich jak sztuki wizualne, filozofia, muzyka, psychologia. Z drugiej strony, ta wieloletnia relacja z teatrem w jakimś stopniu uniemożliwia tańcowi pełną emancypację, gatunkową i instytucjonalną.

Rytmiczne struktury modernizmu

Widziany w tej perspektywie początek XX w. wyznaczają dwa pozornie przeciwstawne zjawiska: umocnienie się pozycji mistrza – reżysera teatralnego, co nastąpiło wraz z Wielką Reformą Teatru oraz, paralelnie, wyłonienie się kobiecej figury pionierki tańca *modern*. Odchodzenie od realizmu w teatrze i towarzyszące mu gruntowne zmiany w postrzeganiu funkcji i estetyki teatralnej przecinały się co najmniej w kilku znaczących punktach z rozwijającym się dynamicznie tańcem modernistycznym. Jak pisze Małgorzata Leyko, jednym z ważnych czynników kształtujących podłoże do tych zmian były ogólnoeuropejskie prądy intelektualne i społeczne, w tym popularność rytmu jako struktury porządkującej:

Rytm rozumiany jako zasada warunkująca jedność natury/kosmosu i człowieka zyskał dużą popularność, co wynikało z jego szerokich konotacji i różnorodnych wykładni zarówno na gruncie filozofii

życia, nauk przyrodniczych, systemów ezoterycznych, jak i antropologii kulturowej, socjologii, pracy czy estetyki².

Nowoczesne ciało manifestowało się zarówno na niwie teatru, jak i tańca, a ruch i rytm stały się jednymi z podstawowych narzędzi reżyserskich. Przejawia się to, między innymi, w myśli Gordona Craiga: „Pozwól sobie na wstępie powiedzieć, że z pewnością najskuteczniejszym środkiem, jaki masz do rozporządzenia, jest wielkie, porywające wrażenie wywołane przez inscenizację i **ruchy** postaci”³ czy Wsiewołoda Meyerholda: „**Gesty, ruchy**, spojrzenia, milczenie zdradzają prawdę o stosunkach wzajemnych ludzi. Słowa wszystkiego nie wypowiadają. Na scenie potrzebna jest więc **kompozycja ruchu**...”⁴. Biomechanika Meyerholda była modelowym przykładem przenikania się zarówno teorii, jak i praktyki teatru i tańca. Zasadniczymi elementami treningu były rytm i tempo, zaś zaprojektowane w ramach tej teorii ćwiczenia angażowały całe ciało. Aktorów uczono, czym jest ruch totalny, a czym ruch wyizolowany, ćwiczyli oni, między innymi, boks, podnosili ciężary, uprawiali quasi-akrobatykę, „strzelali” z łuku, „rzucali” dyskiem i wykonywali dziesiątki etud, które nie tylko rozwijały ich fizycznie i psychicznie, ale też budowały zaufanie i koncentrację w grupie⁵. Rozumiana szerzej, jako idea teatru, biomechanika również uwzględniała znaczącą rolę rytmu. Każdy aktor miał mieć własny rytm, regulujący jego działania, a partnerstwo aktorskie budowane było na wzajemnej kontroli i znajdowaniu wspólnych i indywidualnych rytmów⁶.

² Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012), 129–130. Rola tańca w reformatorskich nurtach teatru została tutaj opisana w szerokich kontekstach, m.in. kolonii Monte Verità, Hellerau czy eurytmii Rudolfa Steinera.

³ Edward Gordon Craig, *O sztuce teatru*, tłum. Maria Skibinewska, wstęp i noty Zbigniew Hubner (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1964), 44. Wyróżnienia dodane.

⁴ Wsiewołod Meyerhold, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wybór i wstęp Jerzy Koenig, tłum. Andrzej Drawicz i Jerzy Koenig (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988), 53. Wyróżnienia dodane.

⁵ Jakub Kasprzak, *Oblicza Meyerholda*, 20.06.2018, dostęp 10.01.2024, <https://teatralny.pl/historia-teatru/oblicza-meyerholda,2417.html>.

⁶ Katarzyna Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009), 187.

Z panteonu reformatorów teatru to jednak Adolphe Appia w zdecydowanie największym stopniu wkomponował myślenie rytmem i ruchem w swoje wizje:

Ruch, ruchliwość jest więc tą naczelną i godzącą zasadą, która ma umożliwić połączenie rozmaitych form sztuki, kierując je równocześnie do określonego punktu, ku sztuce dramatycznej. Ponieważ zaś ruch reklamuje się jako jedyny i niezastąpiony, winien także uporządkować hierarchię rozmaitych form sztuki, poddając je sobie wzajemnie, aby w efekcie uzyskać harmonię, której one same próżno by szukały⁷.

Według Appii aktor powinien być zdolny do „rytmicznej giętkości”, co miał mu ułatwiać odpowiedni trening gimnastyczny i głosowy, zbliżał się więc w tym myśleniu do innowacyjnej praktyki Émile’a Jaques-Dalcroze’a⁸:

Ciało przekazuje i tłumaczy muzykę kształtom nieożywionym i nie-słyszającym. Możemy więc poniechać chwilowo muzyki; wchłonęło ją ciało, które potrafi nas prowadzić dalej i reprezentować muzykę w przestrzeni⁹.

Gdy w 1906 roku Appia wziął udział w pokazie rytmiki, zachwyił się odkryciem, że jego teorie „kontrolowanego zarządzania ludzkim ciałem poprzez muzykę” znajdują konkretną realizację w eksperymentach Émile’a Jaques-Dalcroze’a¹⁰. Od tego momentu, aż do 1928 roku, pozostawali oni w ścisłym kontakcie, zaś sam Appia był wieloletnim członkiem zespołu szkoły w Hellerau, gdzie miał możliwość pracy nad praktycznymi aspektami swojej idei teatru muzycznego. Szczególnie udaną współpracą tego duetu było wystawienie w 1913 roku *Zwiastowania* Paula Claudela¹¹ oraz

⁷ Adolphe Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wybór i noty Janina Hera, tłum. Janina Hera, Leszek Kossobudzki, Hanna Szymańska (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974), 83–84. Wyróżnienia dodane.

⁸ Clark M. Rogers, „Appia’s Theory of Acting: Eurhythmics for the Stage”, *Educational Theatre Journal*, nr 4 (1967), 468–469.

⁹ Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, 101.

¹⁰ Rogers, „Appia’s Theory...”.

¹¹ *Zwiastowanie*, reż. Paul Claudel, Wolf Dohrn, Alexander von Salzmänn, scen. Adolphe Appia, prem, 03 października 1913, Festspielhaus, Hellerau, Drezno.

Orfeusza i Eurydyki Christoph W. Glucka¹². Rytmika posłużyła tutaj do operowania dużymi grupami aktorskimi, zaś scenografia, oświetlenie i gra aktorska odzwierciedlały późniejszą, kompleksową teorię Appii. Według Leyko „spójność koncepcji muzyczno-rytmicznej [*Orfeusza i Eurydyki*], wyrażona układami zbiorowymi wykonawców, była zapowiedzią nowej ery w inscenizacji teatralnej”¹³.

Przykładem klasycznej, choć krótkotrwałej współpracy i wymiany w obszarze modernistycznej choreografii i teatru, mogą być doświadczenia Bronisławy Niżyńskiej w czasie jej pobytu w Kijowie. Choreografka włączyła teatr do swojej praktyki na różnych polach, przykładowo założona przez nią Szkoła Ruchu (*École de Mouvement*) oferowała zajęcia także dla aktorów i śpiewaków operowych¹⁴. Niżyńska uczestniczyła także aktywnie w spotkaniach organizowanych przez artystkę Aleksandrę Exter, na których zbierało się nie tylko środowisko sztuk wizualnych, ale i teatru oraz filmu. Istotnymi punktami tych spotkań były wystąpienia i dyskusje dotyczące, między innymi, roli artysty w teatrze czy teatru i rewolucji; dzięki temu mogła poznać m.in. Nikołaja Jewreinowa, z którym potem spotkała się ponownie w Paryżu¹⁵. Jeszcze innym obszarem była jej współpraca z czołowym reżyserem ukraińskiej awangardy Łesiem Kurbasem oraz reżyserem i dyrektorem proletariackiego teatru studyjnego Markiem Tereszczenko¹⁶. Amerykańska badaczka Lynn Garafola wskazuje na liczne punkty wspólne, łączące artystyczne praktyki Niżyńskiej i Kurbasa, między innymi zwrot ku formalizmowi, nieustanne artystyczne poszukiwania, wiarę w zespół, w ruch i przede wszystkim – w teatralną siłę rytmu¹⁷. Niemniej po ucieczce z Rosji Bronisława Niżyńska nie wspominała o tych współpracach, co mogło mieć związek z silnym zaangażowaniem ideologicznym reżyserów, zwłaszcza Tereszczenki¹⁸.

¹² *Orfeusz i Eurydyka*, Christoph W. Gluck, reż. Adolphe Appia, Émile Jaques-Dalcroze, scen. Adolphe Appia, prem. 21 czerwca 1913, Festspielhaus, Hellerau, Drezno.

¹³ Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 48. Więcej o tej współpracy zob. 144–152.

¹⁴ Lynn Garafola, „An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, nr 2 (2011), 131.

¹⁵ Garafola, „An Amazon of ...”, 131.

¹⁶ Garafola, „An Amazon of ...”, 146.

¹⁷ Garafola, „An Amazon of ...”, 147.

¹⁸ Więcej o teoriach teatru Kurbasa i Tereszczeniki zob. Ewa Guderian-Czaplińska, Małgorzata Leyko, red. *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów* (Warszawa: Instytut Teatralny, 2018), 344–370.

W tym awangardowym, teatralno-tanecznym krajobrazie Isadora Duncan stanowi postać, której szerokie wpływy nie zostały jeszcze wystarczająco przeanalizowane. Stanisławski umieszczał Duncan i Craiga w jednej linii, uważając ich oboje za geniuszy, którzy wpłynęli także na niego. W pracy Duncan i w rozmowach z nią szukał inspiracji do myślenia o aktorskiej kreatywności, przekonany, że mają podobne cele¹⁹. Z kolei Meyerhold (według Michała Korieniewa) wraz z metodą Stanisławskiego odrzucał także „duncanizm”, co paradoksalnie było dowodem na to, że uwzględniał wpływ Isadory Duncan na myślenie o teatrze²⁰. Nieoczywiste pozostają wzajemne artystyczne inspiracje Duncan i Gordona Craiga. O ile można uznać, że na płaszczyźnie idei w wizji „teatru przyszłości” Craiga figura performera była centralna, podobnie jak w manifestie Duncan z 1903 roku²¹, o tyle na polu praktyki ich relacja była pełna paradoksów. Z jednej strony doświadczenia Duncan związane były z ucieleśnieniem, łamaniem konwencji, wzmocnieniem „pierwotnej kobiecości”; z drugiej strony Craig opowiadał się za całkowitą nieobecnością żywej, ludzkiej formy i zastąpieniem jej przez nadmarionetę²². Zdaniem Craiga zresztą to właśnie Duncan mogłaby wcielić ideał nadmarionety, gdyby była bardziej zdyscyplinowana²³. Zasadniczo jednak dla Craiga pojawienie się kobiety-performerki było zagrożeniem dla nowoczesnego teatru, dla Duncan natomiast była ona kwintesencją nowoczesnego tańca. Polityka płciowa tych dwóch projektów nie mogła więc być bardziej przeciwna. Pomimo to, a może właśnie z tego powodu ich prace są ze sobą powiązane i dotyczą tych samych problemów związanych z „wytwarzaniem” obecności. Jak sugeruje Olga Taxidou, te dwie optyki, czy też podejścia do relacji obecności/nieobecności performer(-ki), wpłynęły na siebie nawzajem, oba czerpią bowiem z pojęć i tradycji helleńskiej. O ile jednak Craig odnajduje w greckim modelu teatr bez kobiet-performerek, to Duncan inspirowała się

¹⁹ Monika Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru. Czytając Isadorę Duncan”, *Pamiętnik Teatralny*, nr 70 (2021), 15.

²⁰ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 15.

²¹ Olga Taxidou, *Greek Tragedy and Modernist Performance. Hellenism as Theatricality* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 27.

²² Taxidou, *Greek Tragedy and...*, 27.

²³ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 15.

badaniami i obiektami archeologicznymi w poszukiwaniu pierwotnej kobiecości, która miała tworzyć współczesną tancerkę²⁴.

Jak zauważa Monika Kwaśniewska, wpływ (niedoceniony) Duncan na teatr można i powinno się rozważać także na gruncie pedagogiki i edukacji kulturalnej. W *Tańcu przyszłości* zarysowany zostaje rancierowski model edukacji, podważający zasadę transferu wiedzy z mistrza/mistrzyni na ucznia/uczennicę, w którym edukacja rozumiana jest jako „asystowanie w błędzeniu i zdobywaniu kompetencji”²⁵. Koncepcje pionierki wolnego tańca wpisują się według Kwaśniewskiej we współczesne progresywne nurty myślenia o teatrze i edukacji, między innymi w obszarze *devised theater*, rozumianego jako kreowanie niehierarchicznego, otwartego na wewnętrzną krytykę środowiska²⁶. Marginalizację idei i praktyk Duncan w historii teatru Kwaśniewska postrzega jako skutek „opartego na kulcie mistrzów, patriarchalnego i normatywizującego wymiaru teatru XX i XXI wieku”²⁷.

Teatralno-choreograficzne wspólnoty myśli i praktyk wytwarzają się także w przestrzeniach czysto formalnych i ideowych, bez konieczności spotkania się ani nawet współistnienia artystów w tej samej fizycznej czasoprzestrzeni, co na przykładzie twórczości Oskara Schlemmera i Tadeusza Kantora udowodniły Małgorzata Leyko i Małgorzata Paluch-Cybulska. Współkuratorowana przez nie wystawa „Schlemmer|Kantor” w krakowskiej Cricotece oraz towarzysząca jej monografia poświęcone zostały nieoczywistym relacjom prac tych dwóch mistrzów²⁸. Wiele relacji i wartości, jakie modernistyczny taniec wniósł do teatru, pozostaje jednak nadal do opisanego, jak chociażby wpływ choreografii Tacjanny Wysockiej na prace Leona Schillera.

Między teatrem tańca a tańcem teatru

W kontekście najnowszej historii teatru znaczenie tańca wybrzmiewa (choć być może niewystarczająco) w interdyscyplinarnych teoriach współczesnego teatru. Erika Fischer-Lichte podkreśla rolę, jaką w nowych

²⁴ Taxidou, *Greek Tragedy and...*, 28.

²⁵ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 20.

²⁶ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 24.

²⁷ Kwaśniewska, „Przyszłość dla teatru...”, 12.

²⁸ Małgorzata Leyko, red. *Schlemmer|Kantor* (Kraków: Cricoteka, 2016).

koncepcjach teatru odegrały pojęcia takie jak ciało (m.in. Wsiewołod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Societas Raffaello Sanzio) czy rytm (m.in. Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler)²⁹, czyli przestrzenie, które teatr współdzieli z tańcem i choreografią. Mniej uwagi poświęca tańcowi Hans-Thies Lehmann, który jedynie go wzmiankuje obok innych zjawisk filmowych, literackich, rozrywkowych czy wizualnych, jakie kształtują współczesny teatr³⁰.

Najciekawszą matrycą teoretyczną, na której uwidaczniają się wszystkie linie sporne i punkty wspólne, pozostaje gatunek i pojęcie „teatr tańca”³¹. Historycznie wyłaniający się z eksperymentów niemieckiego tańca ekspresjonistycznego, rozwinięty przez Kurta Joossa i ucieleśniony w pracach Piny Bausch, „teatr tańca” stał się wzorcem i etykietą raz to pożądaną, raz to wyklętą. Jako *Tanztheater*, *dance theatre*, *teatro de la danza* zagnieździł się szczególnie mocno w niemieckim, angielskim, holenderskim czy włoskim krajobrazie choreograficznym. Niemniej warto pamiętać, że nawet najbardziej awangardowa grupa tańca *postmodern* miała w nazwie *dance theatre* (Judson Dance Theatre), co wskazuje na gatunkową elastyczność samego terminu. Jeżeli spojrzymy na rozwój tańca współczesnego w Polsce, to okazuje się, że wyjątkowo ceni(ł) on sobie związek z teatrem, zwłaszcza w okresie pierwszego *boomu* na taniec współczesny, tj. od lat 90. XX wieku do pierwszej dekady XXI wieku.

Jako teatr choreografa-reżysera określają Polski Teatr Tańca Balet Poznański (PTT), pod dyrekcją Conrada Drzewieckiego, Jagoda Ignaczak i Stefan Drajewski:

Drzewiecki przychodził na próbę z gotową choreografią. Kiedy re-alizował balet fabularny, z konkretnymi postaciami, pracował

²⁹ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008).

³⁰ Hans Thies-Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009).

³¹ *Teatr tańca*: „określenie gatunkowe, od końca lat 70. XX w. oznaczające rodzaj interdyscyplinarnego widowiska scenicznego, którego tworzywem jest ruch, słowo, muzyka/śpiew, elementy plastyki teatralnej (scenografia, kostium, rekwizyt, oświetlenie), a współcześnie także media elektroniczne”. Anna Króliczka, Małgorzata Leyko, „Teatr tańca”, w: *Słownik tańca współczesnego*, red. Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 637.

z tancerzami tak, jak pracuje reżyser z aktorami. Każdy musiał poznać dogłębnie kreowaną przez siebie postać, jej przeszłość i sposób myślenia. Od tancerza-aktora oczekiwał, że wyposaży ją w emocje, nasyci prywatnym doświadczeniem³².

Zresztą założyciel pierwszego polskiego teatru tańca sam siebie określał choreografem reżyserem: „Reżyser, podobnie jak ja, szuka w człowieku pewnych spraw, tak samo mu je naświetla, sugeruje, mało, może mu je nawet wydzierać”³³. Jacek Łumiński, pisząc o powstaniu i działalności Śląskiego Teatru Tańca, używa w odniesieniu do założonego przez siebie zespołu skrótowo i naturalnie terminu „teatr”, zaznaczając jednak, że działał on w obszarze tańca³⁴. Ewa Wycichowska z kolei, na przykładzie PTT, rozwija szeroko myśl o tym, czym jest gatunek teatru tańca i jak może on ewoluować, deklarując, iż:

Moim medium stał się teatr tańca, gatunek hybrydyczny i synkretyczny, ulegający ciągłej progresji, pojemny, szeroki i precyzyjny zarazem, byt teatralny pełny, zależny od artysty i widza jak żadna inna forma³⁵.

Wydaje się więc, że teatr tańca był niemalże naturalną formą identyfikacji pionierów tańca współczesnego w Polsce. O tym głębokim przywiązaniu i tożsamościowych meandrach pisała Anna Królica, zwracając uwagę na niezwykłą przewagę w polskim krajobrazie tańca zespołów mających w nazwie człon „teatr tańca” (w relacji do tego, jak to wygląda w innych krajach europejskich) oraz na fakt, że liczni artyści i artystki tańca chętnie odwołują się do uznanych mistrzów teatru autorskiego, takich jak Tadeusz

³² Stefan Drajewski, Jagoda Ignaczak, *Polski teatr tańca 1973–2023. Historia – ludzie – idee* (Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2023), 52.

³³ Drajewski, Ignaczak, *Polski teatr tańca 1973–2023...*, 50, wypowiedź C. Drzewieckiego cytowana za: „Po co tańczyć Don Juana? Z Conradem Drzewieckim rozmawia Anna Schiller”, *Kultura*, nr 49 (1973), 7.

³⁴ Jacek Łumiński, „Śląski Teatr Tańca”, w: *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. Anna Banach, Juliusz Grzybowski, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek (Łódź & Warszawa: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi & IMiT, 2017), 118–123.

³⁵ Ewa Wycichowska, „Taniec współczesny w Polskim Teatrze Tańca”, w: *Taniec współczesny...*, 133.

Kantor, Leszek Mądzik, Józef Szajna, Henryk Tomaszewski czy Jerzy Grotowski, aby łatwiej oswoić odbiorców ze swoją sztuką. Czasami takie porównania, czy też przyznawanie się do inspiracji, pełniły wręcz funkcje narzędzi promocyjnych. To „pokrewieństwo między teatrem autorskim a tańcem współczesnym, którego spektakle również mają autorski charakter, doskonale tłumaczy [wg autorki] ogromną popularność w Polsce zjawiska teatru tańca”³⁶. Przykładem tego jest także twórczość Wojciecha Misiuro, który chciał być postrzegany raczej jako człowiek teatru i właśnie to „myślenie teatrem łączył z ekspresją cielesną”³⁷, chętnie podkreślając swoją współpracę z Adamem Hanuszkiewiczem, Helmutem Kajzarem i Kazimierzem Braunem. Jako źródła inspiracji wymieniał klasykę Tanztheater Wuppertal Piny Bausch, ale także opery Roberta Wilsona, twórczość Jerzego Grzegorzewskiego czy Johanna Kresnika. Sama Królica dostrzega w jego pracach podobieństwa także do estetyki Jana Fabre’a³⁸. Misiuro definiował siebie jednak przede wszystkim jako twórcę „teatru ekspresji”: „tak nazwałem bowiem swój teatr, bo nie do końca czułem i czuję taniec, ale bardzo lubię ekspresję i to w każdej postaci”³⁹.

Popularność etykiety „teatr tańca” na przełomie XX i XXI wieku można tłumaczyć, między innymi, kwestiami wizerunkowymi, pragnieniem profesjonalizacji i przywiązaniem do tradycji *Tanztheater*⁴⁰. Pomimo ogromnej różnorodności estetycznej grup i zespołów połączonych tym terminem (nawet balet Opery Bałtyckiej pod kierownictwem Izadory Weiss stał się Bałtyckim Teatrem Tańca) możliwe jest wyodrębnienie pewnych kategorii wspólnych. Królica dostrzega je w swoistej dramatyczności, konflikcie, psychologicznym dramacie jednostki, który wybrzmiewa w narracjach spektakli twórczyni i twórców pierwszej generacji tańca współczesnego w Polsce⁴¹.

³⁶ Anna Królica, *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu* (Tarnów: Mościckie Centrum Kultury w Tarnowie, 2011), 18.

³⁷ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 29.

³⁸ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 29.

³⁹ Wojciech Misiuro, „Autorski Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro”, w: *Taniec współczesny*, 156.

⁴⁰ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 64.

⁴¹ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 65.

Jednym z fenomenów, będących konsekwencją tej teatralnej tradycji tańca oraz odpowiedzią na brak samodzielnych struktur w edukacji tanecznej, było założenie w 2007 roku przez Jacka Łumińskiego, początkowo w Krakowie, a docelowo w Bytomiu, wydziału krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych kształcącego na kierunku „aktor teatru tańca”, a więc funkcjonującego na przecięciu dziedzin. Najnowszym zjawiskiem z obszaru tej koegzystencji jest natomiast formuła zapraszania reżyserów teatralnych do tworzenia spektakli z zespołami tańca współczesnego, jak ma to miejsce w PTT pod kierownictwem Iwony Pasińskiej (m.in. Marcin Liber, Igor Gorzkowski) czy w Lubelskim Teatrze Tańca (Joanna Lewicka).

Intrygująco podjął ten wątek Dariusz Kosiński na łamach czasopisma *nietak!t* w 2011 roku. Termin „teatr tańca” uznaje autor za oswojony przez teatrologię, ale zwraca uwagę, że środowisko tańca odnosi się do niego z nieufnością oraz że postuluje ograniczenie jego stosowania głównie w odniesieniu do historycznego gatunku *Tanztheater*⁴². Kosiński zauważa jednak, że to czysto leksykalne rozumienie „otwiera drzwi dla podporządkowania tańca teatrowi i wspomnianego już myślenia o nim jako o innym języku reprezentacji scenicznej”⁴³. Dlatego właśnie proponuje on przewrót, swoisty „zamach stanu na znaczenie i słowo, które wciąż decydują o klasyfikacjach, hierarchiach i interpretacjach”⁴⁴. Miałby on polegać na odwróceniu zastanej zależności i hierarchii poprzez wprowadzenie nowego terminu – „taniec teatru”. Termin ten ustanawia problematykę ciała i ruchu jako centralną w myśleniu o spektaklu, ale – co istotne – postulowana zmiana odnosiłaby się przede wszystkim do przedstawień nietanecznych, co miałoby umożliwić wypracowanie odmiennego języka krytyki teatralnej i języka teatrologicznego, a w efekcie – powstanie „odmiennego dyskursu, który nie ustanawiając sztywnej opozycji „teatr–taniec”, pozwalałby na opisywanie innych niż «znaczeniowe» aspektów sztuk scenicznych”⁴⁵.

Interesująca propozycja Kosińskiego nie przyjęła się jak dotąd w praktyce, a jednym z tego powodów może być trwałe – w niektórych przypadkach – przywiązanie tożsamościowe samych artystów i artystek do

⁴² Dariusz Kosiński, „Nie, nie, czyli taniec teatru”, *Nietak!t*, nr 7 (2011), 10–13.

⁴³ Kosiński, „Nie, nie, czyli taniec...”, 13.

⁴⁴ Kosiński, „Nie, nie, czyli taniec...”, 13.

⁴⁵ Kosiński, „Nie, nie, czyli taniec...”, 13.

gatunku teatru tańca. W tym samym numerze *Nietak!t* znajdziemy na przykład esej Leszka Bzdyla, jednego z twórców Teatru Dada von Bzdülów, w którym relacjonuje on swoją korespondencję z jednym z portali internetowych, umieszczających ogłoszenia o wydarzeniach kulturalnych. Bzdyl przytacza swoją korespondencję z redaktorem:

[...] na stronie Waszego portalu, w zakładkach informujących o aktualnych spektaklach pod propozycjami Teatru Dada jest kategoria określająca nasze przedstawienia – „taniec nowoczesny”. Wybacz, ale to jest absolutnie myląca informacja. Od zarania odcinaliśmy się od takiej terminologii. Zawsze określaliśmy się jako „teatr”. Gdybym przeczytał informację, że spektakl, na który miałbym ewentualnie się wybrać, reklamowany jest hasłem „taniec nowoczesny”, to raczej bym zrezygnował, bo moja wyobraźnia narzuciłaby mi obrazy dziewczyn rzucających nogami do uszu w otoczeniu naładowanych testosteronem facetów, w kostiumach zwiewnych i z muzyką z pogranicza jazz-popu. Prosiłbym o podpisywanie nas hasłem „teatr”. Pozdrawiam i wybacz nachalność...⁴⁶

Artyści tego jednego z najbardziej znanych i – mimo wszystko – sytuowanych powszechnie w przestrzeni tańca współczesnego zespołów podkreślają również w innych źródłach, że „przedstawienia Dada von Bzdülów wynikają z tradycji teatralnej, choć podstawowym językiem przekazu jest szeroko rozumiany taniec współczesny”⁴⁷. Być może wiąże się to z wcześniejszymi doświadczeniami Bzdyla we Wrocławskim Teatrze Pantomimy, a także jego stałej obecności na scenach teatralnych jako współpracownika wielu reżyserów, zwłaszcza Piotra Cieplaka, ale mimo to zastanawia ta manifestowana niechęć do identyfikowania się jako grupa/zespół tańca. W podobnym tonie wypowiada się Joanna Czajkowska, współzałożycielka Sopotckiego Teatru Tańca, zapytana o wspólną cechę trójmiejskiego środowiska tańca współczesnego:

Jeśliby się mocno uprzeć, by znaleźć coś wspólnego dla Trójmiasta, to byłaby to nasza „teatralność” – wszyscy, choć robimy skrajnie odmienne rzeczy w skrajnie różnych stylistykach, to myślimy teatrem,

⁴⁶ Leszek Bzdyl, „Tańczę? Czy ja tańczyę?”, *Nietak!t*, nr 7 (2011), 7.

⁴⁷ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 67.

myślmy zdarzeniem teatralnym. U nas się robi spektakle – a nie tylko choreografie. Tak było od zarania – od Jarzynówny-Sobczak, od Teatru Ekspresji, od Melissy Monteros⁴⁸.

Nie-teatr nie-tańca

Zgoła odmiennie kształtuje się świadomość pokolenia, które w świat profesjonalny wchodziło po 2010 roku, często po studiach i z doświadczeniem zdobytym za granicą. Rośnie w nim potrzeba wyodrębnienia się z teatru, chociaż nadal instytucjonalne uwarunkowania powodują, że pełna autonomia artystyczna i producencka jest niemożliwa, nawet dla relatywnie najlepiej umocowanych zespołów baletowych. Zamiast „teatru tańca” coraz częściej powstają formy alternatywne (i czasami mniej trwałe) grup czy kolektywów. Anka Herbut, dramaturżka pracująca także w obszarze współczesnej choreografii, pisała w 2018 roku:

Taniec bardzo, bardzo nie chce być postrzegany jako jeden z podzbiorów teatru. Dlatego tak alergicznie reaguje na próby definiowania go za pomocą określeń typu „teatr tańca” czy „postteatr”, sugerujących, że nie jest wyemancypowaną, dojrzałą gałęzią sztuki, ale do zrozumienia jego tożsamości potrzeba innego, bogatszego i zinstytucjonalizowanego, punktu odniesienia⁴⁹.

Natomiast wywiadzie z 2023 roku jeden z najciekawszych performerów swojej generacji, wykształcony na kierunku „aktor teatru tańca” w Bytomiu, Robert Wasiewicz wspominał:

10 lat temu najciekawsze drogi w tańcu i teatrze były bardziej odizolowane od siebie niż dziś. Taniec, który mnie interesował, nie chciał mieć za dużo wspólnego z teatrem, a teatr – poza wyjątkowymi sytuacjami – zatrudniał choreografów tylko po to, żeby opracowywali efektowne „kroczki” do spektakli. [...] W pierwszych produkcjach teatralnych, w których brałem udział jako tancerz, czułem się po prostu biostatywem, który robił to, czego nie chcieli robić aktorzy. Z kolei w produkcjach tanecznych, gdy tylko zaczynałem używać

⁴⁸ Królica, *Sztuka do odkrycia...*, 50.

⁴⁹ Anka Herbut, „Ruchy oporu”, *Dwutygodnik*, nr 247 (2018), dostęp 11.01.2024, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8024-ruchy-oporu.html>.

narzędzi aktorskich, patrzyli na mnie, jakbym uprawiał nierząd w miejscu publicznym⁵⁰.

Z uwagi na mało elastyczny system instytucjonalny teatru w Polsce teatr nadal „wsysa taniec”, często przechwytyując jego strategię i rozwiązania, ale „ruchy separatystyczne” ze strony tańca są coraz wyraźniejsze i silniejsze⁵¹. Na plakatach spektakli teatralnych normą staje się dziś wyszczególnienie wkładu choreografa(-ki), odchodzi się od pojęcia „ruch sceniczny” na rzecz „choreografii”. Wiąże się to także z widoczną zmianą roli choreografów, którzy nie tylko tworzą układy taneczne, ale wnoszą nowe narzędzia pracy z aktorami, służące wypracowaniu ich cielesnej obecności czy choreograficznego myślenia o przestrzeni.

O odpowiednie uwzględnienie miejsca choreografii w spektaklach teatralnych upomniały się, między innymi, Weronika Pelczyńska i Magda Fejdasz w spektaklu *Refrakcja: choreografia spojrzeń* (2022)⁵², w którym zebrały doświadczenia kilkunastu współczesnych choreografek i choreografów współpracujących regularnie przy spektaklach teatralnych, aby przeświecić kondycję i miejsce choreografii w teatrze. Ponadto w finałowej scenie spektaklu wyświetlona zostaje projekcja zawierająca imponującą listę dwustu trzydziestu nazwisk choreografek i choreografów, którzy od przeszło stu lat współtworzą polski teatr. Piotr Morawski, odwołując się między innymi do tego spektaklu, spekuluje wręcz o choreografii jako remedium na bólaczki współczesnego teatru⁵³.

Hybrydy przyszłości

Otwarcie się teatru na taniec przynosi także nowe formy, takie jak spektakle choreograficzne realizowane w stałych zespołach aktorskich przez artystów tańca. Jednym z pierwszych i zarazem cieszącym się znacznym międzynarodowym sukcesem był spektakl *Nancy. Wywiad* (2012)⁵⁴

⁵⁰ Dominik Więcek, *Autoportret: Robert Wasiewicz*, 23.04.2023, dostęp 11.01.2024, <https://taniecpolska.pl/krytyka/autoportret-rob-wasiewicz/>.

⁵¹ Herbut, „Ruchy oporu”.

⁵² *Refrakcja: choreografia spojrzeń*, chor. Weronika Pelczyńska i Magda Fejdasz, prem. 26 listopada 2022, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa.

⁵³ Piotr Morawski, „Kręcimy się w kółko”, *Dwutygodnik*, nr 355 (2023), dostęp 11.01.2024, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10577-krecimy-sie-w-kolko.html>.

⁵⁴ *Nancy. Wywiad*, reż i chor. Claude’a Bardouil, prem. 20 kwietnia 2012, Nowy Teatr, Warszawa.

w choreografii związanego z teatrem Krzysztofa Warlikowskiego Claude’a Bardouila. Ten francuski artysta w dużym stopniu odpowiada za nową jakość cielesnej obecności aktorów teatru Warlikowskiego, jego choreografie to często nie tyle układy kroków i póz, ile rozlane, giętkie obrazy ciał, eksponujące erotyczną, subwersywną energię. W *Nancy. Wywiad*, określonym przez producentów jako „projekt taneczny” i zrealizowanym we współpracy z aktorką Magdaleną Popławską, Bardouil zdefiniował się jako reżyser i choreograf. Właśnie w przechwytywaniu pozycji reżysera dostrzegam zakamuflowany powrót do tęsknoty za teatrem i jego hierarchiami. Jako reżyser i choreograf podpisuje także zwyczajowo swoje spektakle wykształcony w obszarze współczesnej choreografii Cezary Tomaszewski, chociaż niekiedy, mimo wyraźnej i istotnej warstwy choreograficznej w spektaklu, pozostaje tylko przy reżyserii (np. *Cezary idzie na wojnę*, 2017)⁵⁵. Pracujący na pograniczu sztuk Wojciech Ziemilski wyraźnie stwierdza, że za jego wyborem identyfikowania się jako reżyser, a nie choreograf, stoją nie tyle kwestie estetyczne, ile praktyczne. Jako reżyser otrzymuje znacząco lepsze warunki pracy, zarówno organizacyjne, jak i finansowe, ponadto może liczyć na dużo większe prawdopodobieństwo, że jego praca wejdzie do repertuaru teatru⁵⁶. Choreografowie i choreografki coraz częściej zderzają się z problemem, czy swoją rolę określać wyłącznie jako funkcję reżysera/reżyserki, czy może łączyć role, czy jednak oddać prymat choreografii, rozumianej jako kategoria kompleksowo porządkująca spektakl. Ciekawy przykład w tym kontekście stanowi *Mój pierwszy rave*⁵⁷ (Teatr Nowy, Łódź, 2023), w którym co prawda zastosowano klasyczny podział na reżyserię (Agnieszka Jakimiak) oraz choreografię (Oskar Malinowski), ale zarówno z uwagi na temat (kultura rave’u w Łodzi lat 90.), jak i formę realizacji (muzyka na żywo, fakt, że tańczą nie tylko aktorzy/aktorki, ale i widzowie/widzki) to właśnie choreografia zdaje się porządkować narrację (widzki/widzowie mieli do wyboru bodajże po raz pierwszy w historii teatru „miejsca tańczące” zamiast

⁵⁵ *Cezary idzie na wojnę*, reż. Cezary Tomaszewski, prem. 8 lipca 2017, Komuna Warszawa, Warszawa.

⁵⁶ Wypowiedź w ramach panelu dyskusyjnego *Autonomia tańca: utopia i praktyka* w ramach międzynarodowej konferencji *Prawo do tańca – konteksty estetyczne, kulturowe i polityczne* (Warszawa: Fundacja Ciało/Umysł, Instytut Sztuki PAN, 12.10.2022).

⁵⁷ *Mój pierwszy rave*, reż. Agnieszka Jakimiak, II reż. i dramaturg Mateusz Atman, chor. Oskar Malinowski, prem. 17 listopada 2023, Nowy Teatr, Łódź.

„siedzących”). Paweł Sakowicz, w wywiadzie dotyczącym *Boa* (2023)⁵⁸, pierwszego spektaklu choreograficznego w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, deklaruje:

Z uporem maniaka staram się wpisywać wszędzie, gdzie tylko mogę, choreografię, a nie reżyserię. To wynika z dwóch powodów: mojej edukacji i poczucia, że niejako automatycznie nazywa się wszystko to, co jest robione w teatrze – reżyserią. A zarówno ja, jak i wiele moich koleżanek choreografek, uważamy, że choreografia jest tym samym, co reżyseria, tylko w Polsce przyjęła się inna tradycja myślowa, zgodnie z którą choreograf to ten, który zajmuje się tylko ruchem czy ciałami w przestrzeni i z założenia jest w hierarchii niżej od reżysera lub reżyserki [...] tekst, który Anka [Herbut] napisała do „Boa”, może być choreografowany. To znaczy, słowa niekoniecznie muszą być wypowiadane, stają się raczej jednym z obiektów, który projektujemy w czasie i przestrzeni. Czyli znów – choreografią⁵⁹.

Podobnie Katarzyna Sikora w przypadku spektaklu *Dotyk za dotyk. Dansing* (2023)⁶⁰ w Teatrze Współczesnym w Szczecinie zrezygnowała z nazywania siebie reżyserką i figuruje w programie jako autorka choreografii i koncepcji. Również ten spektakl uruchamia tanecznie całą społeczność teatru – zespół aktorski i widownię. Mimo to wiele osób piszących o teatrze nadal określa pracę osób choreografujących jako reżyserię⁶¹. Znacząco wybrzmiewa w tym świetle fakt, że Ramona Nagabczyńska została nagrodzona na festiwalu Boska Komedia za swój autorski spektakl *Silenzio!* (2021)⁶² nie jako choreografka, a jako reżyserka, chociaż taka pozycja jak „reżyseria” nie występowała nawet w tzw. *credits*.

Przenikanie praktyk choreografii do teatru oraz innych dziedzin wiąże się również z tzw. zwrotem performatywnym, który przedefiniował

⁵⁸ *Boa*, chor. Paweł Sakowicz, prem. 29 września 2023, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Kraków.

⁵⁹ Paweł Sakowicz: *Nie potrzeba dotyku, żeby dotykać*, wywiad z Wiktorią Tabak, dostęp 11.01.2024, <https://kultura.onet.pl/teatr/pawel-sakowicz-nie-potrzeba-dotyku-zeby-dotykac-wywiad/223l6xd>.

⁶⁰ *Dotyk za dotyk. Dansing*, chor. Katarzyna Sikora, prem. 21 stycznia 2023, Teatr Współczesny w Szczecinie.

⁶¹ Paweł Sakowicz...

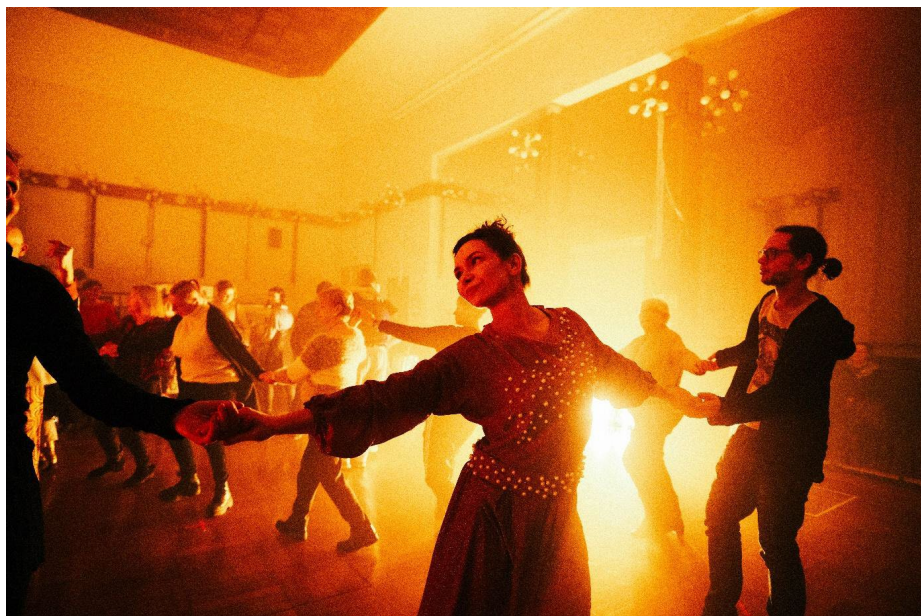
⁶² *Silenzio!*, chor. Ramona Nagabczyńska, prem. 7 maja 2021, Nowy Teatr, Warszawa.

estetyki nie tylko teatru i tańca, ale także muzyki czy sztuk wizualnych. Kuratorka Agnieszka Sosnowska oraz dramaturg Tomasz Plata podsumowali to zjawisko w kulturze polskiej w głośnej wystawie *Inne tańce* (CSW, 2018). Złożyły się na nią, między innymi, rejestracje wideo spektakli Akademii Ruchu, Komuny//Warszawa, Marty Ziółek, Anny Karasińskiej, Chóru Kobiet (reż. Marta Górnicka), fragmenty scenografii Aleksandry Wasilkowskiej, interaktywne instalacje Krzysztofa Garbaczewskiego / Dream Adoption Society i Wojtka Ziemilskiego, dźwiękowe interwencje Konrada Smoleńskiego i Wojtka Blecharza, rzeźby i fotografie Anety Grzeszykowskiej, filmy Karola Radziszewskiego. Jak zauważają autorzy wystawy, „[b]ohaterowie *Innych tańców* wywodzą się z różnych środowisk, coraz swobodniej poruszają się jednak po tym samym polu, a ich zainteresowania okazują się zaskakująco zbieżne”⁶³. Wystawie towarzyszył bogaty program artystyczny, głównie w wykonaniu twórców/twórczyń tzw. nowej choreografii. Co ciekawe, kuratorka tej wystawy, w wydanej rok później książce, do odczytania szeregu zjawisk z pogranicza sztuk performatywnych i wizualnych postuluje kategorię... „teatralności”⁶⁴. Postępująca emancypacja tańca nie wyklucza więc powrotów klasycznych paradygmatów z obszaru badań teatrologicznych, ale nie tyle po to, aby taniec i choreografię nimi ponownie analizować, ile dlatego, by pozwolić im naświećlać te paradygmaty w nowej optyce.

Nakreślona tylko schematycznie w niniejszym artykule matryca możliwych przecięć teatru i tańca nie wyczerpuje wszystkich możliwości, a raczej zarysowuje na tle historycznie ukształtowanych kartografii te, które wynikają z najnowszej praktyki obu tych sztuk. Począwszy od płaszczyzny idei i ogólnych kategorii dramaturgicznych czy estetycznych (rytm, ruch, ciało) teatr i taniec XX i XXI wieku dialogują także na polu eksperymentalnych form i gatunków scenicznych oraz w obszarze naukowym, tj. teatrologii, z której powoli wyodrębnia się obszar badań nad tańcem. Ogólnie zarysowany w niniejszym tekście kierunek ewolucji tej relacji wskazuje, że staje się ona w coraz większym stopniu partnerska i uwzględniająca świadomą i rosnącą autonomię choreografii.

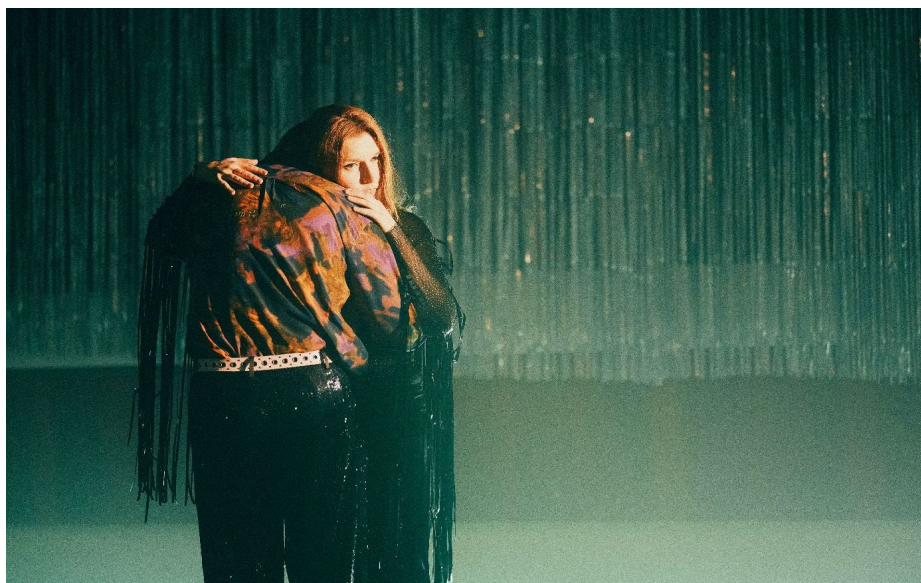
⁶³ Katalog wystawy *Inne tańce* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2018).

⁶⁴ Agnieszka Sosnowska, *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019).



Fot. 1. *Dotyk za dotyk. Dansing*

Źródło: Teatr Współczesny w Szczecinie, fot. Piotr Nykowski



Fot. 2. *Dotyk za dotyk. Dansing*

Źródło: Teatr Współczesny w Szczecinie, fot. Piotr Nykowski



Fot. 3. *Nancy. Wywiad*

Źródło: Archiwum Nowego Teatru, fot. Magda Hueckel



Fot. 4. *Nancy. Wywiad*

Źródło: Archiwum Nowego Teatru, fot. Magda Hueckel



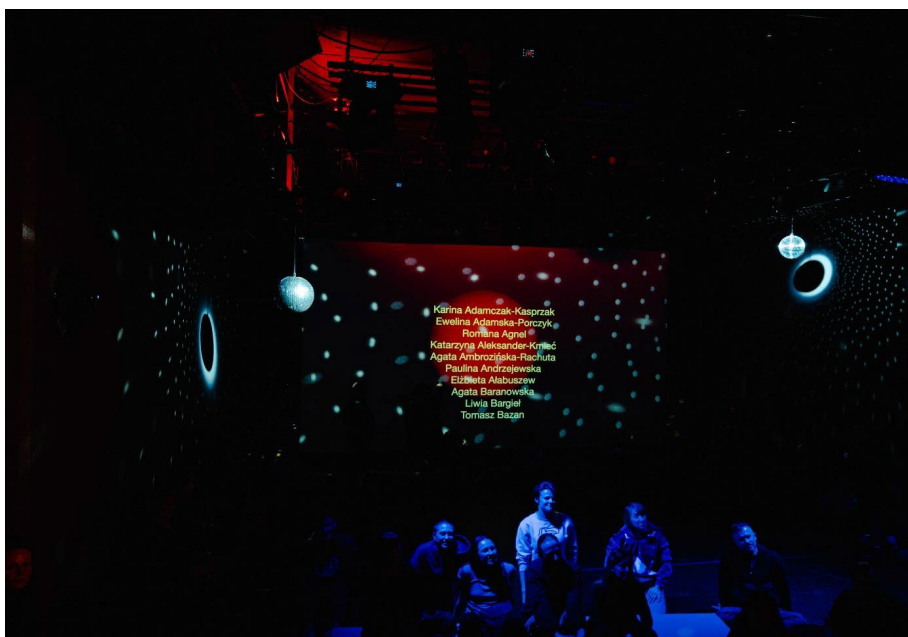
Fot. 5. *Mój pierwszy rave*

Źródło: Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, fot. HaWa



Fot. 6. *Mój pierwszy rave*

Źródło: Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, fot. HaWa



Fot. 7. *Refrakcja: choreografia spojrzeń*

Źródło: Archiwum Instytutu Teatralnego, fot. Monika Stolarska



Fot. 8. *Silenzio!*

Źródło: Archiwum Nowego Teatru, fot. Maurycy Stankiewicz



Fot. 9. *Silenzio!*

Źródło: Archiwum Nowego Teatru, fot. Maurycy Stankiewicz

Bibliografia:

- Appia, Adolphe. *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Tłumaczenie Janina Hera, Leszek Kossobudzki, Hanna Szymańska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974.
- Bzdyl, Leszek. „Tańczę? Czy ja tańczę?”, *Nietak!t*, nr 7 (2011): 7–8.
- Craig, Edward Gordon. *O sztuce teatru*. Tłumaczenie Maria Skibinewska. Wstęp i noty Zbigniew Hubner. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1964.
- Drajewski, Stefan, Jagoda Ignaczak. *Polski teatr tańca 1973–2023. Historia – ludzie – idee*. Poznań: Wydawnictwo Miejskie Poznania, 2023.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłumaczenie Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Guderian-Czaplińska, Ewa, Małgorzata Leyko, red. *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów*. Warszawa: Instytut Teatralny, 2018.

- Herbut, Anka. „Ruchy oporu”, *Dwutygodnik*, nr 247 (2018). Dostęp 11.01.2024.
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/8024-ruchy-oporu.html>.
- Inne tańce. Katalog wystawy. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2018.
- Kasprzak, Jakub. *Oblicza Meyerholda*, 20.06.2018. Dostęp 10.01.2024.
<https://teatralny.pl/historia-teatru/oblicza-meyerholda,2417.html>.
- Kosiński, Dariusz. „Nie, nie, czyli taniec teatru”. *Nietak!t*, nr 7 (2011): 10–13.
- Królica, Anna. *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*. Tarnów: Mościckie Centrum Kultury w Tarnowie, 2011.
- Kwaśniewska, Monika. „Przyszłość dla teatru. Czytając Isadorę Duncan”. *Pamiętnik teatralny*, nr 70 (2021): 15.
- Lehmann, Thies-Hans. *Teatr postdramatyczny*. Tłumaczenie Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012.
- Leyko, Małgorzata, red. *Schlemmer|Kantor*. Kraków: Cricoteka, 2016.
- Leyko, Małgorzata, Joanna Szymajda, red., współpraca Tomasz Ciesielski. *Słownik tańca współczesnego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Łumiński, Jacek. „Śląski Teatr Tańca”. W: *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. Anna Banach, Juliusz Grzybowski, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek. Łódź & Warszawa: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi & IMiT, 2017.
- Meyerhold, Wsiewołod. *Przed rewolucją (1905–1917)*. Tłumaczenie Andrzej Drawicz i Jerzy Koenig. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988.
- Misiuro, Wojciech. „Autorski Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro”. W: *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. Anna Banach, Juliusz Grzybowski, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek. Łódź & Warszawa: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi & IMiT, 2017.
- Osińska, Katarzyna. *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje, zerwania, transformacje*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Paweł Sakowicz: *Nie potrzeba dotyku, żeby dotykać*, wywiad z Wiktorią Tabak. Dostęp 11.01.2024. <https://kultura.onet.pl/teatr/pawel-sakowicz-nie-potrzeba-dotyku-zeby-dotykac-wywiad/223l6xd>.
- Rogers, Clark M. “Appia's Theory of Acting: Eurhythmics for the Stage”. *Educational Theatre Journal*, No. 4 (1967): 468–469.

- Sosnowska, Agnieszka. *Sztuka znikania. Teatralność w czasach ponowoczesnych*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- Taxidou, Olga. *Greek Tragedy and Modernist Performance. Hellenism as Theatricality*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Więcek, Dominik. *Autoportret: Robert Wasiewicz*, 23.04.2023. Dostęp 11.01.2024. <https://taniecpolska.pl/krytyka/autoportret-rob-wasiewicz/>.
- Wycichowska, Ewa. „Taniec współczesny w Polskim Teatrze Tańca”. W: *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. Anna Banach, Juliusz Grzybowski, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek. Łódź & Warszawa: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi & IMiT, 2017.

Summary

Theater and dance – coexistence and emancipation

The present text evokes the various forms of coexistence between theater and dance that have developed over the course of the 20th and 21st centuries. A briefly sketched matrix of possible intersections between theater and dance outlines against historically shaped cartographies those that arise from the more recent practice of both arts. Starting from ideas and general dramaturgical or aesthetic categories (rhythm, movement, body), the ways of dialogue between the two arts are also shown on the examples coming from the field of experimental stage forms and genres (with an accent on the Polish artists) and in the scientific ground of theatrical studies, from which the dance studies are slowly separating.