

## Joanna Szymajda

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk (PAN)

ORCID: 0000-0001-8491-7737

# Ciała tańczące ku wolności

Prezentowany blok tematyczny jest pokłosiem międzynarodowej konferencji „Prawo (do) tańca – konteksty estetyczne, kulturowe i polityczne”, która odbyła się w Warszawie 12 października 2022. Współorganizował ją Instytut Sztuki PAN wraz z Fundacją Ciało/Umysł i towarzyszyła ona 21. edycji Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł. Połączenie świata akademickiego z artystycznym zaowocowało między innymi zróżnicowanym charakterem wystąpień, obok referatów naukowych przedstawione zostały także performatywne formy wypowiedzi<sup>1</sup>. Szczególnego kontekstu wszystkim inicjatywom kulturalnym w Polsce w tym czasie nadały wydarzenia z 24 lutego 2022, czyli pełnoskalowa inwazja Rosji na Ukrainę. Nie mogło więc, zarówno w programie artystycznym festiwalu,

---

<sup>1</sup> Pełen program konferencji oraz biogramy uczestników i uczestniczek zob. Międzynarodowa konferencja naukowa „Prawo (do) tańca – konteksty estetyczne, kulturowe i polityczne”, <https://cialoumysl.pl/wydarzenie/miedzynarodowa-konferencja-naukowa-prawo-do-tanca-konteksty-estetyczne-kulturowe-i-polityczne/>, dostęp 18 lutego 2024.

jak i na konferencji, zabraknąć tematyki związanej z kulturą ukraińską i jej przedstawicieli, ale zakładane ramy dyskusji i namysłu wykraczały daleko poza sytuację stanu wyjątkowego. Oba formaty wydarzeń pozwoliły na podjęcie szerokich rozważań o konstytucyjnych pojęciach wolności i praw, manifestujących się zarazem w sferze indywidualnej, społecznej i artystycznej. Blok tekstów opublikowany w niniejszym zeszycie *Pamiętnika Teatralnego* zawiera wybrane referaty w wersji rozszerzonej. Z pozostałymi wystąpieniami i nagraniem całej konferencji będzie można niebawem zapoznać się w formie nagrań wideo na stronie repozytorium cyfrowego IS PAN.

Wszystkie prezentowane tu teksty łączy refleksja nad pojęciem prawa do tańca, które rozpatrywane jest w odniesieniu do społeczno-kulturowych ram i ograniczeń oraz norm prawnych, jakie nakłada się na praktykę tańca oraz szerzej: ekspresję cielesną czy status artysty. Szczególnie wyraźnie potrzeba rozszczerzenia tych norm i ograniczeń ujawnia się w momentach granicznych i stanach wyjątkowych – i w takich kontekstach autorki i autorzy osadzają swoje artykuły. Teksty Małgorzaty Leyko i Antona Ovchinnikova dotyczą sytuacji artystów i artystek tańca w czasie wojny, a więc w warunkach opresji, prześladowania, czy też postawionych wobec konieczności trudnych wyborów moralnych. W kolejnych dwóch artykułach, autorstwa Marii Claudii Alves Guimarães i Agnieszki Sosnowskiej, taniec, który w społeczeństwie brazylijskim stał się narzędziem emancypacji grup wykluczonych, analizowany jest jako podstawowe prawo obywatelskie. W wieńczącym blok artykule Wojciecha Klimczyka przyczynkiem do rozważań nad prawem do samostanowienia artysty jest choroba psychiczna, stan wyjątkowy, który prowokuje pytania o granice metodologii i uprawnienia badacza wobec przedmiotu badań.

W polskojęzycznej literaturze przedmiotu pojęcie prawa w kontekście praktyki choreografii i tańca było dotychczas analizowane w sposób syntetyczny jedynie na gruncie prawa autorskiego<sup>2</sup>, elementów takich rozważań należałoby także szukać w rozproszonych tekstach teoretycznych czy recenzenckich. Proponowany blok jest więc pionierską próbą przekrojowego spojrzenia na relację pojęcia prawa (w jego wąskim, legislacyjnym znaczeniu, ale także szerszym – kulturowym, moralnym) w odniesieniu do choreografii i tańca na różnych płaszczyznach, zachęca też do podejmowania dalszych badań. Publikacja stanowi cenne uzupełnienie

---

<sup>2</sup> Krzysztof Felchner, *Choreografia i pantomima w świetle prawa autorskiego* (Warszawa: Wolters Kluwer, 2012); Joanna Szymajda, „Prawo autorskie w tańcu”, w: *Słownik tańca współczesnego*, red. Małgorzata Leyko i Joanna Szymajda (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 516–517.

refleksji nad aspektami polityczności choreografii, które były już wielokrotnie analizowane przez środowisko naukowe w Polsce<sup>3</sup>.

Innym terminem wspólnym dla zebranych artykułów, jest „choreografia geopolityczna”, zaproponowana przez Antona Ovchinnikova. Sformułowanie to podkreśla wielopoziomowe uwikłanie tańca w relacje geopolityczne, przekładające się bezpośrednio na to, kto, jak, gdzie i na jakich zasadach może go praktykować. Tekst Ovchinnikova ma charakter bezpośredniej relacji, świadectwa doświadczenia wojny w Ukrainie przedstawionego z perspektywy artysty tańca współczesnego, uchwyconego niemalże *in statu nascendi*. Autor analizuje etyczne uwarunkowania postaw i działań ukraińskiej społeczności tańca oraz formy prowadzonych przez nią *ad hoc* artystyczno-dokumentacyjnych narracji, zadaje także pytania o odpowiedzialność artystyczną, których aktualność w obliczu nadal trwającego konfliktu wybrzmiewa coraz donośniej<sup>4</sup>. Wypowiedź Ovchinnikova poprzedza wprowadzenie, referujące historyczne przykłady reakcji i postaw wobec wojny, jakie na przestrzeni XX i XXI wieku przyjmowali artyści i artystki tańca, a także omawiające pozaartystyczne funkcje tańca, który w stanie wyjątkowym może być formą oporu lub elementem strategii militarnej.

Losy polskich tancerek żydowskiego pochodzenia – depozytariuszek pamięci o zbrodniach wojennych, których były zarazem świadkami i ofiarami – przywołuje Małgorzata Leyko. Przedmiotem jej badań są biografie kilkunastu artystek, aktywnych na scenach polskich przed 1939 rokiem. Autorka opisuje przypadki znanych choreografek i tancerek, takich jak Irena Prusicka, Stefania Grodzieńska, Nata Lerska, a dzięki pionierskim badaniom archiwalnym przywraca do pamięci kulturowej szereg nazwisk tancerek niemalże zapomnianych. Leyko analizuje strategie przetrwania, które artystki wypracowały zarówno w gettach, jak i ukrywając się po stronie aryjskiej. W artykule przywołane są także kontekstowe wątki legislacyjne, tj. regulacje nazistowskich Niemiec, w tym ustawa o reorganizacji urzędniczej kadry zawodowej. Akt ten, wprowadzony w kwietniu 1933, wymierzony był przeciwko wszystkim „wrogom” III Rzeszy, którzy na jego podstawie mieli zostać zwolnieni z pracy. Proces nadzorowała Izba Kultury Rzeszy (*Reichskulturkammer*), której podlegało całe środowisko tańca. Autorka przypomina, że w wielu instytucjach kultury zaczęto przeprowadzać czystki i zwalniać w trybie natychmiastowym tancerki i tancerzy żydowskiego

---

<sup>3</sup> Marta Keil, red., *Choreografia: Polityczność* (Poznań: Art Stations Foundation, 2018); Paweł Mościcki, „Choreografia politycznego wrzenia”, *Didaskalia*, nr 133/134 (2016): 51–56.

<sup>4</sup> Jak wygląda ogólna sytuacja kulturalna w Ukrainie w dwa lata po wybuchu wojny zob. Bogna Stefańska, „Sztuka na czas wojny”, *Dwutygodnik.com*, nr 380 (2024), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11136-sztuka-na-czas-wojny.html>; Zoja Zvyniačkivska, „Drogocenny bilet”, *Dwutygodnik.com*, nr 380 (2024), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11139-drogocenny-bilet.html>.

pochodzenia z własnej inicjatywy, zanim Izba zaczęła działalność. Kolejną płaszczyzną, na której badaczka rozpatruje obostrzenia dotyczące prawa do tańca, jest ta kulturowo-społeczna. Leyko podkreśla, że taniec stał się dla opisywanych artystek nie tylko sferą schronienia przed doświadczeniami wojny, ale w szerszej perspektywie był sposobem wyrażania własnej, nowoczesnej tożsamości. Manifestując swoją podmiotowość, łamały tabu, jakim otoczone było kobiece „żydowskie ciało”, wykraczały poza tradycyjnie przypisane im role. Postawa artystek wpisywała się w tzw. „frojen frage” – kwestię kobiecą, stanowiąc przejaw szerszych procesów modernizacji.

Emancypacyjny potencjał tańca jako praktyki społeczno-artystycznej analizują także Maria Claudia Alves Guimarães oraz Agnieszka Sosnowska. Guimarães kreśli panoramę rozwoju tańca współczesnego w Brazylii w ostatnich dziesięcioleciach ze szczególnym uwzględnieniem rosnącego udziału afrobrazylijskich tancerzy i tancerek pochodzących z niższych klas społecznych, którzy przełamują dominację białych twórców z klas średnich. Guimarães wiąże te procesy emancypacyjne ze zmianami prawnymi z lat dziewięćdziesiątych, których celem pośrednim było zmniejszenie poziomu przemocy w metropoliach. Prowadząc narrację z perspektywy postkolonialnej, za pośrednictwem dychotomii pojęciowej centrum-peryferia, autorka przytacza przykłady oryginalnych inicjatyw na przecięciu aktywizmu i praktyki artystycznej. Perspektywa choreografii geopolitycznej pozwala nam dostrzec, że zawodowe praktykowanie tańca umożliwia symboliczne wyjście z faweli i stanowi realny społeczny awans.

Hélio Oiticica jako jeden z pierwszych artystów w swoich awangardowych akcjach performatywnych lat sześćdziesiątych próbował podważać społeczne hierarchie i to, w jaki sposób przekładają się one na świat brazylijskiej sztuki. Agnieszka Sosnowska analizuje wątki łączące artystę z mieszkańcami faweli, podkreślając jego rolę w dostrzeżeniu emancypacyjnego charakteru samby. Oiticica scedował przynależne mu *a priori*, jako białemu przedstawicielowi klasy średniej, prawo uprawiania sztuki na mieszkańców faweli, gdy zaprosił ich w 1965 do wspólnego tańca na inaugurację swojego cyklu prac *Parangolés*. Wykonawców z faweli nie wpuszczono jednak do muzeum, co według autorki świadczyło o głębokich podziałach brazylijskiego społeczeństwa i politycznej hipokryzji klasy średniej, niemniej performans odbył się przed wejściem do instytucji i za sprawą samby właśnie przerodził się w manifestację wolności. Prawo do tańca przekraczającego hierarchie wpisane w geografie i tkankę społeczną miasta jawi się w tym kontekście jako tożsamy z prawem obywatelskim. Autorka szczegółowo analizuje mechanizmy, za sprawą których taniec afrobrazylijski stał się dla Oiticiki medium transformacji zarówno sztuki, jak i życia społecznego.

Zaangażowanie w lokalną kulturę afrobrazylijską łączyło się u Oiticiki z fascynacją filozofią życia Fridricha Nietzschego, zwłaszcza jej wątkami dionizyjskimi. Za Paulą Bragą Sosnowska przytacza tezę, iż droga artysty w pewnym sensie zbiega się z drogą Zaratustry. Przybliża nas to do Wacława Niżyńskiego, bo to właśnie w kontekście jego biografii podobne, Nietzscheańskie wątki przywołuje Wojciech Klimczyk. Na podstawie tekstów dwóch słynnych „artystów szaleńców”, tj. *Ecce homo* Nietzschego i *Dziennika* Wacława Niżyńskiego, a w szczególności analizy zawartych w nich opisów alpejskich spacerów autor rozpatruje uniwersalne prawo człowieka do (od)chodzenia. Klimczyk w nowatorski na gruncie polskiej teorii tańca sposób łączy kinezylogię z filozoficzno-socjologicznymi rozważaniami nad utrwaloną w teorii sztuki dyskursem szaleńca oraz kulturowymi uwarunkowaniami „transformacyjnego zdarzenia ruchowego”, jakim jest odejście Nietzschego i Niżyńskiego na „inną stronę racjonalności”. Autor skupia się na „plastyczności” chodu (zapożyczając pojęcie plastyczności od filozofki Catherine Malabou), a więc takim rodzaju chodzenia, które transformuje chodzący podmiot, zmieniając radykalnie jego egzystencjalny, a więc też polityczny status.

Takie zestawienie artykułów, odnoszących się do różnych momentów historycznych i obszarów geograficznych, pisanych z odmiennych perspektyw badawczych, zachęca do lektury z użyciem przynajmniej dwóch kluczy: biografii oraz choreografii geopolitycznej. Ten blok pokazuje możliwości świata sztuki w sytuacjach granicznych i skłania do refleksji. Jest też cennym uzupełnieniem polskojęzycznej literatury z obszaru teorii i historii tańca i inspiracją do dalszych badań.



