

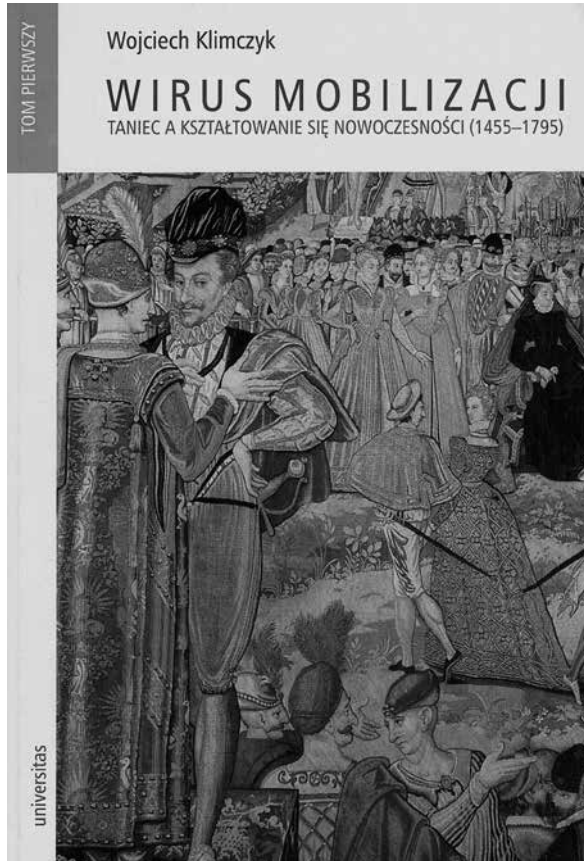
Ibsena i Wyspiańskiego łączy [...] to, że obaj aktywnie szukają nowej, pojemnej formy dramatycznej i teatralnej, która mogłaby sprostać skomplikowanemu i niełatwemu doświadczeniu nowoczesności. Choć rezultaty tych poszukiwań są bardzo różne, to niebagatelną rolę odgrywa w nich otwarte na eksperyment myślenie o sposobach konstruowania postaci dramatu. Można nawet zaryzykować tezę, że to wraz z koncepcjami nowego kształtu postaci dramatycznej dojrzewa nowa forma dramatu. (s. 276).

Rozpisałem się nieco, ale były ku temu powody tak istotne, że w gruncie rzeczy ledwie dotknąłem książki i tego, co się w niej zawiera. Będę do niej wracał. Jak zatem zakończyć recenzję? Nic prostszego! Znakomity styl, jasność i szeroki kontekst wywodów Ewy Partygi, jej wielka erudycja, głębokie i zaskakujące intuicje, otwarcie jej rozważań na inne jeszcze problemy i na nowe perspektywy badawcze, które wytycza, stanowią o jej książce. Jest to książka, która uczy, cieszy, daje do myślenia. Innymi słowy – jest to książka wybitna.

Lech Sokół

Wojciech Klimczyk, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, Tom 1: *Dworskie kroki*; Tom 2: *Mieszkańskie gesty*, Universitas, Kraków 2015.

Taniec jako przedmiot badań coraz częściej interesuje nie tylko historyków teatru i widowisk, ale i antropologów, socjologów, filozofów. Stopniowo znikają liczne luki bibliograficzne. Pewną rolę we wspieraniu tego procesu odgrywa Instytut Muzyki i Tańca, który powstał w 2010 roku, a od 2013 prowadzi program wydawniczy współfinansujący prace naukowe. Jedną z książek ze znacznym IMIT-u jest *Wirus mobilizacji* Wojciecha Klimczyka, czerpiąca z dorobku wszystkich wyliczonych powyżej dyscyplin. Wciąż jednak sporo pozostaje do zrobienia, choćby już w zupełnie podstawowej sprawie – przyswajania najważniejszych źródeł i „materiałów do historii”. Nie mamy jeszcze tanecznego odpowiednika wydawanej przez słowo/obraz terytoria serii *Theatroteka. Źródła i materiały do historii teatru*. Dopiero w ostatnich latach otrzymaliśmy tłumaczenia manifestów istotnych dla rozwoju tańca w XX wieku (m. in. Mary Wigman, Merce Cunningham, Steve Paxton, Yvonne Rainer), a manifest najważniejszy, założycielski – *Taniec przyszłości* Isadory Duncan – wciąż istnieje po polsku jako broszura wydana w roku 1905. Inne wystąpienie przełomowe dla rozwoju tańca: *Les lettres sur la danse et sur les ballets* Jeana Georges’a Noverre’a, które wpłynęło na kształt europejskiego baletu klasycznego, jest wciąż nieobecne w języku polskim. Jak wiadomo Irena Turska przetłumaczyła reformatorskie tezy Noverre’a w latach pięćdziesiątych XX wieku, i ukazały się one w redagowanej przez Grzegorza Sinkę serii *Teksty źródłowe do historii dramatu i teatru*. Ale podstawą tłumaczenia nie były znane w całej Europie *Les lettres...*, a unikalny rękopis, przedłożony



Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu. Różnica drobna, ale znacząca.¹ W tej sytuacji każda następna monografia z dziedziny światowej historii tańca ma do spełnienia misję podwójną: nie tylko realizuje zasady badań podstawowych, ale przyswaja rzadko przytaczane czy nietłumaczone źródła. Jednym z autorów od lat świadomie pracujących w tej dziedzinie jest antropolog (a także dramaturg tańca) Wojciech Klimczyk. W swojej poprzedniej książce, *Wizjonerach ciała*, podjął się ambitnego zadania kontynuacji popularnego, pięciokrotnie wznawianego *Kró-*

¹ *Taniec przyszłości: odczyt Izadory Duncan*, przekł. Z. S[okołowska], Warszawa 1905; *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red., wstęp, bibliografia i noty J. Majewska, tłumacze różni, Kraków 2013; *Przyjście pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, tłumacze różni, Łódź 2013. J. G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji* [1766], przekł. i oprac. I. Turska, wstęp J. Rey, Wrocław 1959; *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c., à Lyon, chez Aimé Delaroche 1760.*

kiego zarysu historii tańca i baletu Ireny Turskiej.² Jak sam autor przyznawał we wstępie do *Wizjonerów...*, była to jedyna w polskiej literaturze tanecznej próba uporządkowania całego stulecia przeobrażeń dyscypliny tańca artystycznego. zamiar napisania jednej, spójnej historii globalnej sceny tańca zaowocował pracą, w której szeroki zakrój encyklopedyczny łączył się z subiektywnymi zabiegami hierarchizacji i kategoryzowania. O ile w dość stabilnym polu historii tańca dawnego i modernistycznego idzie się śladami wielu poprzedników a hierarchie i kategorie są od dawna ustalone, o tyle karkołomnym jest zadanie stworzenia panoramy światowego tańca ostatnich kilku dekad. Zamiast panoramy powstał subiektywny, napisany z pasją przewodnik po twórczości kilkuset choreografów.

Swoją następną książkę Klimczyk zdecydował się poświęcić czasom odleglejszym, nie zrezygnował jednak z maksymalizmu. *Wirus mobilizacji* mierzy się z materiałem rozległym i czasowo (od późnego średniowiecza po Wielką Rewolucję Francuską), i geograficznie (Włochy, Francja, Anglia), i tematycznie (m.in. estetyka, filozofia, historia idei i myśli politycznej). Jest to śmiała, by nie rzec bezczelna, próba skonstruowania z nader różnorodnego materiału skróconej historii Europy, jej rozwoju cywilizacyjnego i myślowego. Opowieść ta (nienowa przecież) poprowadzona jest z bardzo szczególnej perspektywy: jest to historia Europy Zachodniej widziana poprzez przemiany w jej praktykach tanecznych, albo – zgodnie z językiem używanym przez Klimczyka – przegląd kolejnych *choreografii społecznych*. Autor obiera kierunek zbieżny z anglosaską teorią tańca, z pracami Susan Leigh Foster, Marka Franko, André Lepecki’ego.³ Idąc w porządku chronologicznym, analizuje szereg traktatów tanecznych. Są to dzieła nieprzetłumaczone do tej pory na język polski (wyjątek stanowi jedynie wspomniany wcześniej Noverre). Domenico z Piacenzy, Antonio Cornezano, Guglielmo Ebreo (włoski Renesans); Thomas Elyot, John Weaver, John Playford (elżbietańska Anglia); Rinaldo Corso, Nicolas de Saint-Hubert, Thoinot Arbeau, Fabritio Caroso, Pierre Rameau, Jean Noverre (Francja w czasach absolutyzmu): ich traktaty i podręczniki tańca omówione dość szczegółowo wraz z obszernymi cytatami tworzą imponującą panoramę przemian europejskiej myśli choreograficznej. Umieszczone zostały w szerszym kontekście – Klimczyk omawia ich związki z ikonografią, ówczesną myślą o sztuce, koncepcjami filozoficznymi. Co więcej – historia tańca, jego pedagogiki, kodyfikacji i towarzyszącej mu refleksji usytuowana została w ramach równie wyrazistej co kontrowersyjnej autorskiej koncepcji. Wbrew fragmentowi wstępu umieszczonemu na tylnej stronie okładki, w którym autor zastrzega, że jego książka nie jest historią dzieł czy technik i stylów, ale „historią sił powołujących taniec do istnienia” – wypada stwierdzić, że *Wirus mobilizacji* opowiada wszystkie te narracje, a także wiele innych. W dwóch

² Por. I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962 (i późniejsze wyd.: 1983, 2009, 2010, 2014); W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała*, Kraków 2010.

³ M. Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge 1993; S. Leigh Foster, *Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana 1996; A. Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, London 2006.

obszernych tomach zszyto w istocie kilka książek pokrewnych tematycznie: historię choreografii wraz z historią tańców; społeczno-polityczną oraz kulturową historię tańca; historię stanowisk estetycznych w tej dziedzinie; kinetyczne analizy obrazów i dramatów (m.in. Botticelli, Poussin, Moliere); przegląd stanowisk filozoficznych (m.in. Kartezjusz, Leibniz, Locke, Diderot, Rousseau, de Sade) wykonany z perspektywy definiowania ludzkiej cielesności. Jednak żeby ocenić tematykę i sposób „zszycia” tych zawartych w *Wirusie mobilizacji* książek, należy pochylić się najpierw nad zastosowaną przez autora indywidualną metodologią. Klimczyk rozpoczyna zresztą od szczegółowego zreferowania jej założeń. Przyznaje, że idzie śladem nowatorskich zestawień obszarów i dyscyplin, dokonanych przez Jeana Marie Pradier’a i Andrew Hewitta. Pierwszy jest prekursorem powiązania historii widowisk z rozwojem medycyny, drugi stosuje termin „choreografia” do analizy ideologii spajających społeczeństwa („choreografia społeczna”), by z powrotem odnieść go do estetyki.⁴ Autor bezpośrednio wskazuje też badaczy, którym zawdzięcza ramy teoretyczne. Od Michaela Foucaulta, Jacquesa Rancière’a i Pierre’a Bourdieu przejmuje najważniejsze, „operacyjne” pojęcia. Swoją osobliwą wizję historyczności opiera na Foucaultowskiej koncepcji *épistème*, za Bourdieu opisuje mechanizmy dystynkcji, „wytwarzające” tańcem hierarchie społeczne, a od Rancière’a przejmuje ponadczasowe pojęcie „postrzegalnego”, przeformułując je w „poruszalne”. Wszystko to pozwala mu na wyprowadzenie nadrzędnej, generalizującej kategorii *kinesis*, przenikającej dzieje w swojej zmiennej formie i manifestującej się nie tylko w tańcu artystycznym, ale przede wszystkim – w wielu innych widowiskach kulturowych (bale, ceremonie, parady wojenne, wystąpienia rewolucyjne, tumulty i egzekucje, etc.). Śledząc przemiany *kinesis* i konstruując somatyczną historię Europy, próbuje uchwycić narodziny nowoczesności, widząc początek tego procesu już w Renesansie. Aby skonstruować taką metodę interpretacji procesów historycznych, Klimczyk dokonał kilku zasadniczych utożsamień. Proces rodzenia się nowoczesności zestawiał (za Peterem Sloterdijkem) ze wzrostem ludzkiej aktywności, według stosowanej tu terminologii – sprawstwa. Sprawstwo to nie tylko wzrastający potencjał ludzkiej mobilności, umiejętności przemieszczania się, ale i przyzwolenie na „wzmóżony ruch ciała”, prowadzący do stanu „permanentnej destabilizacji” (t. 1, s. 32–35). Z kolei historię tańca i definiowania ludzkiej cielesności (zbieżną z historią polityczną i społeczną) autor *Wirusa mobilizacji*, czytelnik pism Hannah Arendt – jako proces kierunkowy, prowadzący ku emancypacji, autonomii podmiotu, wspomagający demokratyczny aktywizm. Jak tego typu utożsamienia wyglądają w praktyce? Klimczyk, w poszukiwaniu *kinesis*, sporo miejsca poświęca na przykład menuetowi, opisując jego narodziny, szczyt popularności w XVII wieku, i jej schyłek:

⁴ J. M. Pradier, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przekł. K. Bierwiczonka, Warszawa 2012; A. Hewitt, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham-London 2005.

Gdy człowiek mieszczański wyzwolił się spod wpływu szlacheckiego mitu, co działo się właśnie w połowie XVIII stulecia w dużej mierze dzięki oświeceniowym filozofom, naturalną kolejną rzeczą klasycystyczny menuet musiał stracić na atrakcyjności. Wyszukany sposób poruszania się w menuecie i jego majestatyczność nie współgrały z wyzwalającą się w mieszczańskich ciałach energią. (t. 2, s. 366–367).

Według autora nowych form dla *kinesis* dostarczyły wtedy *cotillon* i kadryl, które „mogą być postrzegane jako próba zbudowania nowoczesnej kinetycznej wspólnoty mieszczańskiej odwołującej się do ludowych wzorców i arystokratycznej oglądy, ale bez popadania w salonowy manieryzm i ludyczną rubasność.” (t. 2, s. 370). Klimczyk przyznaje się do wpływu myślenia Hegłowskiego, wierzy w logikę rozwoju dziejów zmierzającą ku emancypacji, wolności podmiotu. Osią spajającą jego książkę jest właśnie historia europejskiego indywidualizmu oglądana w zwierciadle *kinesis*, zmetaforyzowana pod postacią tytułowego wirusa: „Indywidualizm okazywał się już nie do usunięcia. Ciało społeczne ogarnął wirus mobilizacji”. (t. 2, s. 370). W tak zakreślonych ramach historia dąży zawsze „ku czemuś”, a lektura książki Klimczyka, niczym wspinaczka na szczyt – kończy się wskazaniem punktu dojścia, czyli Wielkiej Rewolucji Francuskiej, jej filozoficznego tła i przypisanego do niej *kinesis*:

Na gruncie sensualistycznego materializmu oświecenia [...] narodziła się nowoczesna wizja sprawstwa za punkt wyjścia biorąca „nie porządek idei myślenia, lecz przeżycia związane z materialnym ciałem” (Étienne Bonnot de Condillac) (t. 2, s. 291).

W zakończeniu książki Klimczyk opisuje wewnętrznie sprzeczną naturę diagnozowanego wirusa, którego „sprawczość” uruchamia nie tylko rewolucyjny terror, karmaniolę tańczoną na ruinach starego porządku, ale i totalitarne tendencje widoczne zarówno w myśli Jeana Jakuba Rousseau, jak i w masowych pochodach ku czci Republiki czy podczas Święta Istoty Najwyższej organizowanego przez Robespierre’a. Wirus, który miał być „wyzwolicieński”, okazał się „śmiertelnym zakażeniem”.

Jak wynika z powyższej prezentacji, *Wirus mobilizacji* to książka gęsta, być może nawet przeładowana analizami i odniesieniami. Nie zatrzymuje się jednak na poziomie kompilacji z dziedziny historii idei czy estetyk, raczej wciąga przywoływany materiał w wir efektownie prowadzonego wywodu. Odbywa się to czasem za cenę pominięcia czy zbyt obcesowych ustawień (tak np. została potraktowana ludowa kultura średniowieczna – przedstawiona jako prostacka i obskurancka, co potrzebne było do wyrazistego wyeksponowania kultury dworskiej i pojawienia się oglądy). Jak czytamy we wstępie, głównym zadaniem Klimczyka było zrekonstruowanie historycznych relacji dyskursu tanecznego i filozofii. Jednak jeśli uznamy *Wirusa* także za szczególny rodzaj propozycji pisarskiej (idąc za wskazówkami filozofii ponowoczesnej, która niekiedy uważa samą siebie za rodzaj literatury) – niedogodności te przestaną uwierać.

Grzegorz Kondrasiuk