

**Monika Kwaśniewska**

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie  
ORCID: 0000-0003-1913-4562

# Taniec dla teatru przyszłości

## Czytając Isadorę Duncan

Jeśli aspekty świata, który chcemy tworzyć pełni troski, z myślą o przyszłości, kształtowane są przez to, jak rozumiemy przeszłość i jak o niej opowiadamy, to, co dziedziczymy, ujawnia się w snutych przez nas opowieściach – opowieściach, które zmieniają nas i nasze społeczności i stają się podwaliną naszego przyszłego stawania się<sup>1</sup>.

Teza, że historia teatru kształtuje naszą współczesność, przestaje brzmieć banalnie, kiedy zaczynamy pytać, w jaki sposób to robi i czy możemy sobie wyobrazić, że

---

<sup>1</sup> Kasia Wolińska i Frida Sandström, „Pracujące ciało przyszłości”, w: *Choreografia: autonomie*, red. Marta Keil (Poznań: Art Stations Foundation, 2019), 344. Bardzo dziękuję Joannie Targoń za pomoc w zgromadzeniu literatury oraz inspirujące rozmowy.

dzisiejszy teatr mógłby być inny (i jaki?), gdyby przeszłość była nie tyle inna, ile inaczej zapamiętana, opowiedziana i zapisana. Stawiam te pytania z perspektywy badaczki kondycji współczesnego aktorstwa performatywnego, chociaż najbardziej wpływowe techniki aktorskie będą stanowiły jedynie kontekst i tło moich rozważań. Zamierzam skupić się na myśli i praktyce Isadory Duncan wpisanej w historię tańca, a pomijanej w historii teatru, mimo jej związków (bezpośrednich lub/i koncepcyjnych) z twórcami tak zwanej Wielkiej Reformy Teatru, szczególnie Edwardem Gordonem Craigiem, Konstantinem Stanisławskim oraz Adolphem Appią. Duncan uzupełniała rozwijające się w tamtych czasach dyskusje na temat ciała o wątek podmiotowości, indywidualności i wolności połączony z prekursorskim myśleniem o edukacji artystycznej. Zaproponowała antropologiczną refleksję dotyczącą ruchu (i ruchów podstawowych), koncepcję umysłu wcielonego i projekt feministyczny, w którym kobieta staje się prekursorką sztuki i społeczeństwa przyszłości. Marginalizacja jej idei i praktyk w historii teatru (oraz tego jej nurtu, który w Polsce określa się mianem Wielkiej Reformy<sup>2</sup>), przy jednoczesnym dowartościowaniu teorii czyniących z aktora „narzędzie” w rękach inscenizatora-reżysera, była skutkiem opartego na kulcie mistrzów, patriarchalnego i normatywizującego wymiaru teatru XX i XXI wieku oraz wpłynęła na jego umocnienie. Szukając dowodów na rzecz tej tezy, będę starała się wskazać analogie między koncepcjami Duncan (zwłaszcza z tekstu *Taniec przyszłości*) a współczesnymi zjawiskami i ideami teatralnymi, które stawiają opór utrwalonym przez lata hierarchiom.

Jak pisze Wojciech Klimczyk, odnosząc się również do Duncan: „kobiety zaczęły w pewnym momencie same decydować o swoim tańcu, krok po kroku w wieku XX odbierając mężczyznom palmę kreatywnego pierwszeństwa w tej dziedzinie sztuki”<sup>3</sup>. W teatrze podobny proces zaczął się dużo później, właściwie nadal jest w toku. Patriarchalna historia teatru wyrzuciła poza swój obręb taniec wraz z jego emancypacyjnym potencjałem, implementując go tylko niekiedy jako element „dodatkowy” i „pomocniczy”. Hanna Raszevska-Kursa wykazała niedawno, że

<sup>2</sup> Braun pisze, że: „Isadora wywarła, pośrednio, ogromny wpływ na teatr”, lecz poświęca jej zaledwie akapit i kilka wzmianek w książce, w której poszczególne rozdziały zatytułował imionami i nazwiskami męskich reformatorów (i nigdy nie określa ich samym imieniem). Kazimierz Braun, *Wielka reforma teatru w Europie: Ludzie – idee – zdarzenia* (Wrocław: Ossolineum, 1984), 68. Bab przywołuje Duncan tylko raz i to w kontekście zagrożenia, jakie taniec stanowi dla teatru, odciągając „siły i zainteresowania” i „grożąc zamieszanem pojęć i marnotrawieniem energii”, Juliusz Bab, *Teatr współczesny: Od Meiningerów do Piscatora*, tłum. Edmund Misiólek (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959), 247. U Berthold Duncan zostaje określona jako „nawnie marzycielska”, Margot Berthold, *Historia teatru*, tłum. Danuta Żmij-Zielińska (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980), 480. W oksfordzkiej *Historii teatru* znajdziemy dwie wzmianki o Duncan, raz w roli „dawnej kochanki Craiga”, Martin Esslin, „Teatr modernistyczny: 1890–1920”, w: *Historia teatru*, red. John Russell Brown, tłum. Hanna Baltyn-Karpińska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 363, 374. Styan napomyka o Duncan w rozdziale o Appii, zob. John Louis Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, tłum. Małgorzata Sugiera (Wrocław: Ossolineum, 1995), 163. Jolanta Brach-Czaina o Duncan nawet nie wspomina, por. Jolanta Brach-Czaina, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej* (Wrocław: Ossolineum, 1975).

<sup>3</sup> Wojciech Klimczyk, „Poszerzanie pola: modernizm, feminizm, (inter)nacjonalizm w ruchu”, w: *Polskie artystki awangardy tanecznej: Historie i rekonstrukcje*, red. Joanna Szymajda (Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 2017), 16.

dyskryminacja tańca i choreografii w obrębie innych sztuk performatywnych była ściśle związana z dyskryminacją kobiet. Inicjatywy kobiet w dziedzinie tańca nie przyciągały uwagi w takim stopniu, jak projekty mężczyzn; przez dziesiątki lat mężczyznom przypisywano funkcję twórcy-choreografa, a kobietom wykonawczynie-tancerki, nawet jeśli w praktyce ich działalność miała podobny charakter<sup>4</sup>. Raszewska-Kursa zauważa też, że proces anektowania tańca przez inne formy sztuki, na przykład teatr, może prowadzić do rozmycia czy wręcz zagubienia jego cech dystynktywnych, należy zatem starać się, by działania interdyscyplinarne nie prowokowały tego rodzaju zawłaszczania<sup>5</sup>.

Tradycja wykluczania tańca współczesnego z historii i teorii teatru wpłynęła również na ujęcia teoretyczne sztuki teatru. Mimo interdyscyplinarnego charakteru koncepcji na przykład Hansa-Thiesa Lehmana<sup>6</sup> czy Erika Fischer-Lichte<sup>7</sup> taniec zajmuje w nich pozycję marginalną. Szukając prehistorii teatru postdramatycznego, Lehmann wymienia wiele różnych form dramatycznych, filmowych, literackich, rozrywkowych, wizualnych, natomiast taniec jedynie wzmiankuje<sup>8</sup>. Fischer-Lichte wywodzi estetykę performatywności z rozwoju teatru (inscenizacje Maxa Reinhardta), badań teatrologicznych (koncepcja przedstawienia Maxa Herrmanna) oraz performatyki (John L. Austin oraz Judith Butler). Oboje przywołują często wielkich reżyserów-mistrzów, takich jak: Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Robert Wilson, Romeo Castellucci, Frank Castorf. Obie koncepcje w dużej mierze odwzorowują więc tradycyjną hierarchię, w której najwyżej ceniony jest teatr autorski i reżyserski z nadrzędną figurą reżysera posiadającego władzę nad wszystkimi elementami spektaklu – również nad aktorami. Wyjątkiem od tej reguły bywają kolektywy twórcze. To *status quo* rozsadzane jest jednak przede wszystkim przez sztukę performatywną, w tym kobiecy body art. W tej dziedzinie wyróżniane są często te działania, które wystawiają ciało i zdrowie na niebezpieczeństwo, prowadzą do sytuacji granicznych, naruszenia integralności ciała, ograniczenia sprawczości performerki na rzecz publiczności – jak chociażby w kluczowych dla Fischer-Lichte performansach Mariny Abramović. Lehmana i Fischer-Lichte, podobnie jak wielu praktyków teatru, interesuje bowiem ciało balansujące między prywatnością a rolą w sytuacjach ekstremalnej eksploatacji czy realnego zagrożenia albo ciało wyeksponowane jako forma bądź wyglądająca nietypowo. Tymczasem w teatrze podporządkowanym inscenizatorowi takie

<sup>4</sup> Hanna Raszewska-Kursa, „Z historii dyskryminacji tańca i choreografii albo feministyczny rant na uprzejmość”, w: Keil, *Choreografia: autonomię*, 282 i 286.

<sup>5</sup> Raszewska-Kursa, „Z historii dyskryminacji tańca”, 276.

<sup>6</sup> Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004).

<sup>7</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008).

<sup>8</sup> Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, 72.

myślenie o ciele budzi etyczne wątpliwości. W body arcie artystka i artysta sami projektują i wykonują działanie, programują sposób jego oddziaływania i czynią performans manifestem swojej postawy wobec świata. W teatrze natomiast trzeba zawsze stawiać pytanie, czyj umysł i czyje idee są faktycznie „wcielane” za pomocą ciał wykonawczyń i wykonawców. Paradoks ten wynika, jak sądzę, z tego, że do uformowanej wcześniej koncepcji inscenizacji i reżyserii dodano kategorie i strategię wypracowane w obrębie sztuk performatywnych. Zastanawiam się, jak wyglądałaby sytuacja, gdyby wcześniejsze o parędziesiąt lat myślenie i praktyka Duncan zostały realnie włączone w nurt Wielkiej Reformy, a ideę wolnej, niezależnej kobiecej podmiotowości uznano za równoprawny wariant funkcjonowania osób działających w ramach spektaklu.

## Isadora Duncan na tle epoki

Trudno ocenić realny wpływ Isadory Duncan na zachodzącą na początku XX wieku rewolucję artystyczną, choć niewątpliwie była jej ważną częścią. Poprzez swoje prace artystyczne, teksty teoretyczne oraz praktykę edukacyjną inspirowała nie tylko choreografów i tancerzy, malarzy, rzeźbiarzy, fotografów, poetów, ale także – twórców teatru<sup>9</sup>. Fascynacja ciałem i ruchem łączyła ją z Appią, którego koncepcje powstawały w dużej mierze w Hellerau. Jego teoria stawiała w centrum żywe, ruchliwe, przypuszczalnie nagie ludzkie ciało, a za podstawą jego działania uznawała intensywną interakcję z otoczeniem<sup>10</sup>. Mimo wielu rewelacyjnych, nadal bardzo aktualnych treści manifestów Appii, ciało jest w nich uniwersalizowane<sup>11</sup>, a jego ekspresja podlega koncepcji inscenizatora lub/i dramaturga<sup>12</sup>. Warto podkreślić, że Appię i Duncan łączył też repertuar. W latach 1912–1913 Appia współpracował w Hellerau z Dalcroze’em przy inscenizacji opery *Orfeusz i Eurydyka* Christopa Willibalda Glucka, którą Isadora Duncan przygotowała w 1911 roku w Paryżu<sup>13</sup>.

Inny charakter miała jej relacja z Craigiem, piewcą teatru autorskiego i reżyzerskiego. Artystą teatru, któremu Craig chciał oddać całkowitą władzę (jak pisał – królewską<sup>14</sup>) nad wszystkimi elementami spektaklu, nie mógł być aktor

<sup>9</sup> Wojciech Klimczyk, *Wizjonerzy ciała: Panorama współczesnego teatru tańca* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010), 25–26.

<sup>10</sup> Adolphe Appia, *Dzieło sztuki żywej*, w: *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, tłum. Janina Hera et al. (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974).

<sup>11</sup> Por. np.: „Jeśli idzie o wybór tematu autor powinien pytać się nie inscenizatora, ale aktora; przez co jednak nie należy rozumieć jakoby powinien prosić tego czy owego aktora o radę!”, „Artysta-twórca sztuki żywej w każdym ciele widzi swoje własne”, Appia, *Dzieło sztuki żywej*, 119, 146.

<sup>12</sup> Zob. Appia, 128, 130.

<sup>13</sup> Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii: Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012), 146.

<sup>14</sup> Por. Edward Gordon Craig, „Artystom teatru przyszłości”, w: *O sztuce teatru*, tłum. Maria Skibniewska (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985), 68.

ani aktorka. W miejsce żywych ciał, zawsze wymykających się spod kontroli, Craig postawił figurę idealnej, całkowicie kontrolowalnej nadmarionety<sup>15</sup>. Nie napisał dosłownie, że nadmarioneta ma być obiektem martwym; przeciwnie, sugerował, że to najwyższy stopień rozwoju kunsztu aktorskiego. Określając ją jako ciało w transie, które stając się narzędziem „artysty teatru”, objawia istotę wyższą, boską<sup>16</sup>, torował drogę późniejszym koncepcjom oscylującym wokół idei transgresji aktorskiej zachodzącej według instrukcji i pod okiem reżysera. Zdaniem Craiga właśnie Duncan mogłaby wcielić ideał nadmarionety, gdyby tylko była bardziej zdyscyplinowana<sup>17</sup>. Uważał ją za najbliższą sobie duchowo artystkę (umieścił ją na pierwszym miejscu na liście sporządzonej w 1930 roku<sup>18</sup>), a jego zachwyt przyczynił się do popularyzacji tańca wyzwolonego<sup>19</sup>.

Również w Rosji głosy męskich autorytetów miały swój udział w sukcesie tancerki. Stanisławski umieszczał Duncan i Craiga w jednej linii, uważając ich oboje za geniuszy, którzy na niego wpłynęli. Obserwując pracę Duncan i rozmawiając z nią, szukał inspiracji do myślenia o aktorskiej kreatywności, przekonany, że dążą do tego samego w różnych gałęziach sztuki<sup>20</sup>. W przeciwieństwie do niej uważał jednak, że to reżyser powinien kierować aktorską inwencją i ją kontrolować, stosując w tym celu różne metody – od perswazji, przez dyscyplinowanie i groźby usunięcia z pracy, po szantaż emocjonalny<sup>21</sup> – do reżysera bowiem należy wpisanie tej inwencji w nadrzędną ideę spektaklu. Z kolei Wsiewołod Meyerhold, w zanotowanych przez Michaiła Korieniewa zasadach biomechaniki, stanowczo odrzucał zarówno metody Stanisławskiego, jak i „duncanizm”<sup>22</sup>, co paradoksalnie oznacza, że umieszczał Duncan w obrębie myślenia o ruchu w teatrze. Bardzo ważną częścią jej wkładu w sztukę teatralną były działania, które z dzisiejszej perspektywy można by nazwać, nieco anachronicznie, „kuratorskimi”. To ona zaaranżowała współpracę teatralną między Craigiem a Eleonorą Duse, a w relacjach między artystami pełniła funkcję mediatorki.

<sup>15</sup> Por. Edward Gordon Craig, „Aktor i nadmarioneta”, w: Craig, *O sztuce teatru*, 74–101.

<sup>16</sup> Craig, „Aktor i nadmarioneta”, 94.

<sup>17</sup> Olga Taxidou, „The Dancer and The Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig”, *Mime Journal* 26 (2017): 6, <https://doi.org/10.5642/mimejournal.20172601.03>.

<sup>18</sup> Esslin, „Teatr modernistyczny”, 363.

<sup>19</sup> Raszewska-Kursa, „Z historii dyskryminacji tańca”, 286.

<sup>20</sup> Por.: Konstanty Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, tłum. Zofia Petersowa (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1954), 369–383; Isadora Duncan, *Moje życie*, tłum. Karol Bunsch (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983), 181–184.

<sup>21</sup> Widać to świetnie w relacjach między Stanisławskim a aktorami w opisie prób do *Świętoszka*, gdzie Stanisławski jest jedyną instancją oceniającą efekty pracy aktorów, ich wewnętrzną prawdę, a nawet samopoczucie, oni zaś nie mają żadnych narzędzi do oceny własnych postępów i, mimo starań, wciąż słyszą zarzuty braku woli, zob. Wasilij O. Toporkow, *Stanisławski na próbie*, tłum. Jerzy Czech (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007), 149–219.

<sup>22</sup> Określał „duncanizm” jako „stan pełnej swobody podekscytowanego człowieka”, Michaił Korieniew, red., „Zasady biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda”, tłum. Małgorzata Jabłońska, *Didaskalia*, nr 124 (2014): 67.

Mając na względzie te powiązania, oddziaływania i wzajemne wpływy, podczas uważnej analizy kontekstowej manifestu *Taniec przyszłości*<sup>23</sup> będę się starała wskazać na progresywne aspekty myślenia Duncan, istotne również dla teatru. Kasia Wolińska i Frida Sandström, analizując emancypacyjny potencjał „tańca wyzwolonego”, piszą:

Dzięki temu, że jego kompozycja może podlegać nieskończonym przeobrażeniom, taniec pozwala nam na spekulatywne wprowadzanie przesunięć i relacji do tkanek społecznych. Wyobraźnia staje się kluczowym obszarem inicjowania ruchu. W chwili, w której to sobie wyobrazimy, przestrzeń ulega przesunięciu, ciało zaczyna się ruszać i na nowo odkrywa techniki i technologie współ-bycia [*commoning*]<sup>24</sup>.

Mój powrót do Duncan w kontekście teatru ma również charakter spekulatywny (a przy tym, oczywiście, selektywny), a jego celem jest dokonanie choćby lekkich przesunięć zarówno w myśleniu o historii, jak i o współczesnych badaniach i praktykach performatywnych w obrębie teatru.

## Skąd dobywa się głos – pozycja artystki

Pomiędzy zarzutami, które stawiała artystce poważna krytyka, najważniejszym może jest, że nie posiada ona klasycznego aktu. Analizowano jej anatomię dość ściśle i po większej części zgadzano się na to twierdzenie. Wytykano jej głównie brzydką, zbyt wielką stopę<sup>25</sup>.

– czytamy w przedmowie Stanisława Schreidera do polskiego wydania *Tańca przyszłości* – wykładu Isadory Duncan, wygłoszonego w 1903, wydanego po polsku w 1905 roku w tłumaczeniu Zofii Sokołowskiej<sup>26</sup>. Nazwisko tłumaczki nie pojawiło się w druku, za to słowa artystki poprzedza, co znamienne, o połowę jedynie krótszy od jej manifestu wstęp napisany przez mężczyznę – filologa klasycznego. Schreider zwraca uwagę na to, że przytoczona powyżej ocena ciała Duncan wynika z krytykowanej przez niego tradycji baletowej, w której trykoty i dekolty baletnic „wzbudzają tylko wrażenie seksualne” i odwracają uwagę od sztuki<sup>27</sup>. Uważa, że zmiana kostiumu w praktyce Duncan, wskrzeszającej „dawne klasyczne tradycje”

<sup>23</sup> Isadora Duncan, *Taniec przyszłości*, tłum. Zofia S. [Sokołowska] (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1905), <https://polona.pl/item/taniec-przyszlosci-odczyt-izadory-duncan,NjEwNjUxMTg/10/#info:metadata>.

<sup>24</sup> Wolińska i Sandström, „Pracujące ciało przyszłości”, 328.

<sup>25</sup> Stanisław Schneider, „Studium wstępne”, w: Duncan, *Taniec przyszłości*, 19.

<sup>26</sup> Hanna Raszewska-Kursa, *Skandal, Sztuka, Szkoła: Isadora Duncan w polskim piśmiennictwie tanecznym*, Ciało/Umysł (strona internetowa), 4 września 2020, <https://cialoumysl.pl/skandal-sztuka-szkola-hanna-raszewska-kursa/>.

<sup>27</sup> Schneider, „Studium wstępne”, 14.

i budującej „podwaliny tańca współczesnego”<sup>28</sup>, oswobadza nagie ciało z lubieżności, ponieważ jej taniec jest wyrazem „Ducha”. Autor wstępu czuje się jednak w obowiązku odnieść do zarzutów dotyczących jej stopy, twierdząc, że trzeba obejmować wzrokiem nie poszczególne partie, ale całość występu<sup>29</sup>. Chociaż więc w zakończeniu nazywa Duncan wielką artystką i prekursorką, to jednak pisze o niej w kontekście płci i stereotypowo postrzeganego zawodu tancerki.

Z takiej też pozycji rozpoczyna swoje wystąpienie Isadora Duncan: „Żądano ode mnie, żebym mówiła o «tańcu przyszłości», ale czyż to jest już teraz możliwe?”<sup>30</sup>. Sugeruje, że nie jest to projekt skończony, więc trudno go podsumowywać. Podkreśla jednak przede wszystkim: „zawsze wydawało mi się czymś niedyskretnym – mówić o swoim tańcu”<sup>31</sup>. Ciekawe, czy to samo Duncan myślała o pismach Craiga czy Stanisławskiego, których tak bardzo podziwiała, i czy także uważała je za wyraz „niedyskrecji”? Na dodatek Duncan twierdzi wręcz, że to inni lepiej rozumieją jej zamiary niż ona sama, i bardzo sugestywnie dowodzi, że nie ma daru przekonywania: „lepiej bym uczyniła, nic nie mówiąc”<sup>32</sup>. Uznaje, że głosu udzielono jej w ramach „idei dobroczynnych”, wyciągając ją z pracowni, niczym ze sfery niewidzialności<sup>33</sup>. Duncan nie unikała publicznych występów i przemówień, początek jej tekstu należy więc uznać za efekt wyboru pewnej narracyjnej konwencji i stylizacji. Stylizacja ta uwypukla jednak pozycję kobiety w świecie artystycznym. Konsekwencje, jakie ma status artystek dla piśmiennictwa teatralnego, komentowały Joanna Krakowska czy Josette Féral. Krakowska zauważa: „kobiety nader rzadko zabierały głos niepytane” oraz „jako perspektywę nadrzędną kobiety przyjmują na ogół własną praktykę, z niej wyprowadzając uogólnienia, a nie odwrotnie”. Te dwie kwestie przyczyniły się, zdaniem badaczki, do marginalizacji głosu kobiet w myśli teatrologicznej, która funkcjonuje jako domena „mężczyzn – modernistycznych artystów, intelektualistów, demiurgów – i ich manifestów, projektów, programów, wyznań wiary, deklaracji, utopii i teorii”<sup>34</sup>. W szerszej perspektywie podobną diagnozę na temat nieobecności kobiet w historii teatru stawia Féral: „Winą za zaniedbania tego typu obarczyć należy również fakt, że teatrologia bardzo długo zajmowała się przede wszystkim tekstami, podczas gdy kobiety zwykle pełniły w teatrze inne funkcje”<sup>35</sup>. Nie pisząc

<sup>28</sup> Schneider, 13–14.

<sup>29</sup> Schneider, 19.

<sup>30</sup> Duncan, *Taniec przyszłości*, 23.

<sup>31</sup> Duncan, 23.

<sup>32</sup> Duncan, 23.

<sup>33</sup> Duncan, 24.

<sup>34</sup> Joanna Krakowska, „Wstęp: Nieświadome, nieoznaczone, działające”, w: *(Nie)świadomość teatru: Wypowiedzi i rozmowy*, wybór i red. Joanna Krakowska (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018), 8.

<sup>35</sup> Josette Féral, „Głosy kobiet: między nostalgią a zmianą”, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, *Didaskalia*, nr 113 (2013), 26.



manifestów, książek, artykułów (a przez długi czas również dramatów), nie tworząc zwartych metod, kobiety – choć realnie obecne w historii teatru od wieków, znikają z jej akademickiej wersji. Trudno się zatem dziwić, że Duncan czuje się w obowiązku wytłumaczyć złamanie zasady milczenia. Prężne działania ruchów kobiecych nie zmieniły jeszcze znacząco postrzegania tworzących kobiet, o czym świadczyć może choćby to, że Craig namawiał Duncan w czasie trwania ich związku, by porzuciła scenę: „Dlaczego upierasz się, aby wychodzić półnaga na scenę i powiewać wokoło ramionami. Dlaczego nie chcesz zostać w domu, by ostrzyć moje ołówki?”. Trudno mu było – jak wspominała Duncan – „przyznać, że jakakolwiek kobieta może być rzeczywiście artystką”<sup>36</sup>.

Problematyczna jest też recepcja *Tańca przyszłości*. Jego fragmenty przedrukowano w biografii Duncan autorstwa Petera Kurtha wydanej w 2002 (polskie wydanie 2003<sup>37</sup>). Komentarz, jakim są opatrzone, nie zachęca jednak do wnikliwej lektury:

Berlińskie mowy Isadory należy odczytywać wyłącznie w świetle zmieniającej się rzeczywistości społecznej jako wizję kobiecej godności i wolności, które miały niewiele wspólnego z estetyką, a wszystko z siłą i władzą<sup>38</sup>.

Tymczasem już oddzielenie kwestii kobiecej emancypacji od estetyki wydaje się bezzasadne. Féral zauważa, że zaangażowany teatr kobiet świadomie kontestował dominującą estetykę. Sue-Ellen Case stawiała sprawę jeszcze radykalniej:

Jeśli kobiety mają stać się podmiotami, a nie przedmiotami produkcji kulturowej, to zapewne taka rewolucja domaga się nowej formy, a być może również nowego kobiecego dyskursu<sup>39</sup>?

Nawet przywoływane już tezy Schneidera na temat wpływu estetyki kostiumu na seksualizację tancerek przeczą zaproponowanemu przez Kurtha rozgraniczeniu. Kilka linijek wcześniej, Kurth pisze zresztą, że Duncan „zaprzeczała, jakoby tancerka potrzebowała mężczyzn, którzy mieliby nią kierować, szkolić, prowadzić, ubierać, kształtować jej ciało i dawać role, które jej uwłaczały”<sup>40</sup>. Autorstwo i kształt formy artystycznej sytuowały się właśnie na przecięciu kwestii emancypacyjnych, organizacyjnych i estetycznych. Lektura *Tańca przyszłości* potwierdza, że kwestie kobiecej godności są ściśle powiązane z estetyką i praktyką artystyczną.

<sup>36</sup> Duncan, *Moje życie*, 202.

<sup>37</sup> Peter Kurth, *Isadora Duncan*, tłum. Jan Kabat (Warszawa: Świat Książki, 2003), 107–109.

<sup>38</sup> Kurth, *Isadora Duncan*, 107.

<sup>39</sup> Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (New York: Methuen, 1988), 128, cyt. za: Josette Féral, „Głosy kobiet”, 30.

<sup>40</sup> Kurth, *Isadora Duncan*, 107.



## Praca zamiast geniuszu

Duncan, tematyzując swoją pozycję jako kobiety-artystki, wchodzi zatem w wyznaczoną jej rolę. Rozsadza ją jednak od środka, umiejętnie operując swoim wizerunkiem. Nie ogranicza samokrytyki do wstępu, ale wykorzystuje ją retorycznie. Gdy przedstawia scenę, w której jest krytykowana przez greckich bogów za brak mądrości, słabość, ciężki, „kaleki” ruch, trudno w tych zarzutach nie rozpoznać recenzenckich głosów, które towarzyszyły jej scenicznemu sukcesom. Duncan odpowiada: „Bardzo być może, że nie jestem geniuszem, że nie posiadam talentu ani temperamentu, ale wiem, że mam jedno: wolę”<sup>41</sup>. Obok „woli” stawia też „pracę” jako kategorię nadrzędną i decydującą. Kult geniuszu i boskiego talentu zostaje zakwestionowany poprzez przesunięcie go na drugi plan przy jednoczesnym wyeksponowaniu determinacji i codziennej pracy w trudnym do opłacenia (bo i o tym wspomina) atelier. Wywód rymuje się z fragmentami autobiografii Duncan o kłótniach, w których Craig przedkłada własny geniusz i pracę koncepcyjną nad jej codzienną praktykę i edukację. W dedykacji do tekstu *Artystom teatru przyszłości* Craig ceni wśród „Atletycznych Pracowników Wszystkich Teatrów” przede wszystkim „odważną indywidualność”, która ma wypełnić niemal ewangeliczną misję odnowy teatru („opuści ojca i matkę, domy i ziemię”)<sup>42</sup>. Proces praktyki, która nigdy nie była główną domeną jego twórczości, jest dla Craiga tylko żmudną koniecznością w drodze do celu. Co więcej, przybiera formę działalności niemal sabotażowej („wolę, żebyś nie podejmował żadnego ryzyka, lecz swoje poglądy zatrzymał przy sobie. [...] Pamiętaj, że atakujemy potwora, nieprzyjaciela bardzo potężnego i chytrego”<sup>43</sup>). Pod względem myślenia o praktyce Duncan było z pewnością bliżej do Stanisławskiego. Rosyjski reżyser inaczej jednak niż ona traktował geniuszy, którym ciężka praca nie jest niezbędna do osiągnięcia celu: „Geniusz osiąga się przez «natchnienie z góry». [...] To są specjaliści i podlegają specjalnym prawom”<sup>44</sup>. Podczas gdy Stanisławski, przeciwstawiając geniusz ciężkiej pracy, wyraźnie tworzy podwójne standardy, Duncan raczej zaciera tę granicę. Nie wyrokuje o swoim talencie, ale zakłada, że nie ma znaczenia, czy go posiada, czy nie, ponieważ wola i praca czynią z niej artystkę. Taka perspektywa, odsuwająca geniusz na drugi plan jako coś niewiadomego i trudnego do oceny, pozwala stworzyć środowisko twórcze bardziej otwarte, mniej hierarchiczne. Z perspektywy dzisiejszej krytyki instytucjonalnej, zwracającej

<sup>41</sup> Duncan, *Taniec przyszłości*, 33.

<sup>42</sup> Craig, „Artystom teatru przyszłości”, 38–39.

<sup>43</sup> Craig, 67.

<sup>44</sup> Konstanty Stanisławski, *Etyka*, tłum. Jadwiga Żmijewska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010), 57.

uwagę na ryzyko wpisane w system mistrzowski powiązany z założeniem, że geniuszom wolno więcej<sup>45</sup>, różnica ta jest istotna. Dobrze to widać w refleksji nad edukacją.

## Edukacja

Duncan tworzy w *Tańcu przyszłości* iście rancierowski model edukacji, znosi bowiem model transferu wiedzy z mistrzyni na uczennicę, zakładając, że edukacja to asystowanie w błędzeniu i zdobywaniu kompetencji. Z biografii wynika, że źródłem jej przekonań dotyczących systemu kształcenia były doświadczenia szkolne, które postrzegała jako krzywdzące i oparte na „brutalnym niezrozumieniu dziecka”<sup>46</sup>. Taniec wyzwolony powstał jako pokłosie z jednej strony buntu przeciw systemowi, który za pomocą dyscypliny i zakazów niszczył indywidualność i kreatywność, z drugiej zaś – metod pedagogicznych jej matki. Pracująca matka nie miała czasu na kontrolę: „temu dzikiemu, nieskrępowanemu życiu w dzieciństwie zawdzięczam natchnienie tańca, jaki stworzyłam. Był on właśnie wyrazem wolności”<sup>47</sup>. Wyrazem tej wolności była też decyzja o rezygnacji ze szkoły oraz rozpoczęcie nauczania tańca dzieci, które jeszcze nie umiały chodzić<sup>48</sup>.

Według Ranciera: „Zwierzę ludzkie uczy się wszystkiego w ten sam sposób, [...] jak nauczyło się przeprawiać przez otaczający je las rzeczy i znaków, aby zająć swe miejsce między innymi ludźmi”. Nauczyciel zaś „nie przekazuje [...] uczniom swojej wiedzy. Zachęca ich do wyprawy w głąb lasu, do mówienia, co widzą, co myślą o tym, co zobaczyli, do sprawdzenia tego”<sup>49</sup>. Taki model ma znieść hierarchię między nauczycielem a uczniem, a w konsekwencji również hierarchę społeczną. Niemal analogicznie do tych koncepcji, według Duncan proces pedagogiczny nie powinien polegać na przekazywaniu określonych figur czy zachęcaniu do naśladowania nauczycielki:

nie będę uczyła dzieci naśladowania moich póz i w ogóle nie będę ich przymuszała do wykonywania pewnych z góry określonych ruchów; [...] nie można [ich] zmuszać do wykonywania poruszeń im nie wrodzonych, a przez to samo należących do pewnej określonej szkoły. [...] przeciwnych tym, które czyni z własnego popędu<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> Por. np. Magda Mosiewicz, „Sekcja «Mistrzowie»”, *Dialog Online*, 18 grudnia 2020, <http://dialog-pismo.pl/przedstawienia/sekcja-mistrzowie>.

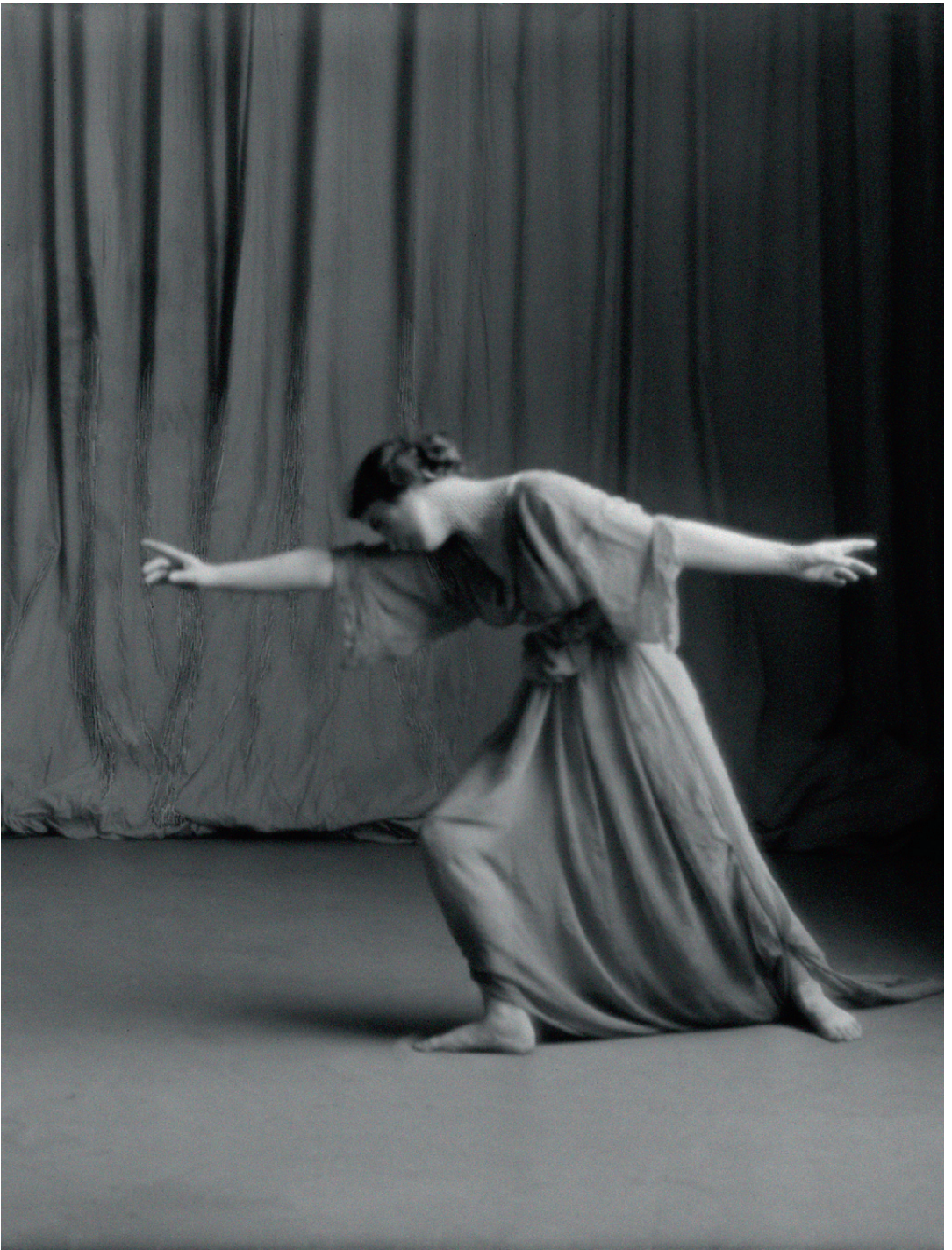
<sup>46</sup> Duncan, *Moje życie*, 17.

<sup>47</sup> Duncan, 14.

<sup>48</sup> Duncan, 19.

<sup>49</sup> Jacques Rancière, „Widz wyemancypowany”, tłum. Adam Ostolski, *Krytyka Polityczna*, nr 13 (2007): 314–315.

<sup>50</sup> Duncan, *Taniec przyszłości*, 36.



Isadora Duncan,  
ok. 1915-1923

LIBRARY OF CONGRESS



W podkreślonej z emfazą tezie Duncan, że „taniec dwóch osób nigdy nie może być jednakim”<sup>51</sup>, nie chodziło o oryginalność, lecz o to, by wszyscy rozwijali „w sobie wrodzone, właściwe im poruszenia”. Celem był zatem rozwój osobistego potencjału każdej z uczennic, zgodny z indywidualnym tempem fizycznych i warsztatowych przemian – bez sztywnego scenariusza edukacyjnego i bez zakładanych, wspólnych dla wszystkich rezultatów: „Ruchy ciała ludzkiego mogą być ładne na każdym stopniu rozwoju tegoż, ale tylko tak długo, dopóki znajdują się w harmonii z tymże stopniem rozwoju”. Ruch ma być bowiem wyrazem „indywidualnego ciała” i „indywidualnej duszy”<sup>52</sup>. Duncan nie zakłada, że jej koncepcja tańca jest doskonałą metodą, nie tworzy też placówki elitarnej. Deklaruje, że chce „założyć szkołę i wybudować teatr, w którym by uczono sto młodych dziewcząt mojej sztuki, aby w przyszłości same mogły ją udoskonalać i rozwijać”<sup>53</sup>.

Choć tezy Duncan były wymierzone w szkoły baletowe, to wydają się pionierskie również na gruncie teatru. W Hellerau, gdzie pracował Appia, poddawano ciała i ruchy daleko idącej uniwersalizacji oraz dyscyplinie. Jak pisze Małgorzata Leyko:

System Dalcroze’a [...] miał być metodą nauczania muzycznego, w której ciało odgrywało rolę doskonale wyszkolonego instrumentu. I z tego właśnie powodu najczęściej krytykowano Dalcroze’a, zarzucając mu nadmierne dyscyplinowanie ciała, pozbawianie uczniów indywidualnego wyrazu i hamowanie naturalnej ekspresji cielesnej<sup>54</sup>.

Wojciech Klimczyk z kolei kontrastuje jego technikę z pracą Duncan:

Poszukując rytmu mas, Jaques-Dalcroze nie zamierzał ulec czarowi spontanicznego, nazywanego „naturalnym” ruchu, który dla wielu, w tym Isadory Duncan, był niedoścignionym ideałem. Jaques-Dalcroze podkreślał, że rytm nie może istnieć bez zasady porządkującej całość [...] upatrywał w rytmice narzędzia poskromienia egotyzmu uosobionego przez tancerki solistki, przede wszystkim Duncan, które były niezwykle popularne w tym okresie. Szwajcarski teoretyk uważał jednak, że nie mają one pełnej kontroli nad rytmem<sup>55</sup>.

Stanisławski natomiast całe życie poświęcił tworzeniu uniwersalnej techniki gry aktorskiej, sam chętnie wchodził w rolę mistrza, co widać na przykład w zapisie prób do *Świętoszka* pióra Toporkowa<sup>56</sup>. W *Etyce* radził zaś:

<sup>51</sup> Duncan, 31.

<sup>52</sup> Duncan, 36.

<sup>53</sup> Duncan, 35–36.

<sup>54</sup> Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 133.

<sup>55</sup> Wojciech Klimczyk, „Ambivalentna moc nowoczesnego rytmu: Jaques-Dalcroze, Fuchs i *Święto wiosny*”, w: *Poruszone ciała: Choreografie nowoczesności*, red. Katarzyna Słoboda (Łódź: Muzeum Sztuki, 2017), 153, 154.

<sup>56</sup> Toporkow, *Stanisławski na próbie*, por. przypis 21.



Podchodźcie do każdego człowieka indywidualnie, dogadajcie się z nim, a skoro dobrze go poznacie i dowiecie się, czego się można po nim spodziewać, a co należy w nim zwalczyć – bądźcie stanowczy, wytrwali, wymagający i surowi<sup>57</sup>.

Indywidualne podejście wydaje się tu techniką manipulacji ułatwiającą najsukcesywniejsze kształtowanie adeptów, służy więc w zasadzie standaryzacji.

Craig zakładał, że przyszły artysta teatru przejdzie przez wszystkie szczeble teatralnej hierarchii. Nie wskazywał konkretnej metody, ale kierunek rozwoju „odważnej indywidualności w świecie teatru, która kiedyś nad nim zapanuje i nada mu nowy kształt”<sup>58</sup>, oraz nadrzędną ideę. Idei tej, oczywiście całkowicie spójnej z poglądami Craiga, który nie przewidywał żadnej autonomii „artysty teatru” względem swojego mistrza<sup>59</sup>, podporządkowany będzie również rozwój aktora: „Dziś uosabiają i interpretują; jutro będą musieli przedstawiać i interpretować; pojutrze będą musieli tworzyć”<sup>60</sup>. Na tym ostatnim etapie Craig wprowadza pojęcie nadmarionety – ciała pozbawionego życia, ciała w transie, będącego wyrazem śmiertelnego piękna żywego ducha<sup>61</sup>. Zakłada bowiem, że „żaden aktor nie doprowadził swojego ciała do stanu takiej mechanicznej doskonałości, żeby zamieniło się w absolutnego niewolnika umysłu”<sup>62</sup>. Wizja edukacji, jaka wyłania się z metaforycznych notatek Craiga, zasadza się zatem na połączeniu dwóch idei: dyscypliny – ciała, ekspresji, intelektu – oraz mistrzostwa.

Duncan, jak wspominała jedna z jej uczennic, nie miała „metody, teorii, pedantycznego układu kroków”, ale obdarowywała uczennice miłością i łagodnością, choć bywała też niecierpliwa<sup>63</sup>. Być może dlatego Stanisławski, obserwując Duncan w pracy pedagogicznej, stwierdził, że „żadna z niej nauczycielka” – w czym zgadzał się z opinią Craiga<sup>64</sup>. Nie wpisywała się bowiem w obowiązujący w teatrze model mistrzowski, aktualny właściwie do dzisiaj. Podobno jednak uczennice kochały ją i podziwiałały. W 1914 roku grupa Isadorables opuściła prowadzoną wtedy już tylko przez Elizabeth Duncan i Maxa Merza szkołę w Darmstadt, by pracować z Isadorą Duncan<sup>65</sup>. Uczennice jej uczennic nadal praktykują „wyzwolony taniec”<sup>66</sup>.

<sup>57</sup> Stanisławski, *Etyka*, 30.

<sup>58</sup> Craig, „Artystom teatru przyszłości”, 38.

<sup>59</sup> Craig, 67–68.

<sup>60</sup> Craig, „Aktor i nadmarioneta”, 79.

<sup>61</sup> Craig, 94.

<sup>62</sup> Craig, 83.

<sup>63</sup> Kurth, *Isadora Duncan*, 171.

<sup>64</sup> Kurth, 256.

<sup>65</sup> Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 116.

<sup>66</sup> Por. np. Lori Beilove, *The Isadora Duncan Dance Company* (New York: Isadora Duncan Dance Foundation, 2007), <https://isadoraduncan.org/wp-content/uploads/2017/03/Prospectus.pdf>, <http://www.inalivingtradition.com/lilla-baletten-en>.

Kolejne pokolenia zadbały też o zapisanie jej „techniki”<sup>67</sup> i rozbijanie mitu, że taniec Duncan polegał tylko na improwizacji. Podkreśla się, między innymi, że jej choreografie były analogiczne do struktur muzycznych, w których tancerka jest jak instrument wizualizujący kompozycję dźwięków, ale jednocześnie każdy taniec pozostawał celebrazją życia<sup>68</sup>.

Być może Duncan nie była więc aż tak złą pedagogką, za jaką miał ją Stanisławski. Zwłaszcza że jej koncepcje wpisują się w rozwijające się obecnie progresywne nurty myślenia o teatrze i edukacji. Dotyczy to głównie idei *devised theater* rozumianego jako kreowanie

niehierarchicznego środowiska w czasie zajęć, podczas których studenci nie uczyliby się bezkrytycznego powielania społecznych schematów i wchodzenia w tradycyjne teatralne role, podczas których nauczyciel uczyłby się wraz ze studentami, działanie oznaczałoby „spotkanie”, zadawanie pytań – „kwestionowanie”, a akt twórczy byłby odbierany jako akt o charakterze krytycznym<sup>69</sup>.

Pytania, jakie w myśl tych zasad trzeba postawić, tworząc programy studiów artystycznych, to: „jak uczyć kreatywnego, krytycznego myślenia? Jak uruchamiać studentów do tworzenia nowych terytoriów nieznanego i niepomysłanego zamiast potwierdzania istniejącego? Jak pomóc im się zgubić w konstruktywny sposób?”<sup>70</sup> – zgodnie z zasadą, w ramach której „chaos” sąsiaduje z „metodą”. Może z dzisiejszej perspektywy chaos, który panował ponoć na lekcjach Duncan, okazałby się bardzo inspirującą metodą.

## Poszerzenie pola

Postulat indywidualizacji podejścia do edukacji teatralnej od lat pojawia się w obrębie refleksji na temat teatru i performansu osób z niepełnosprawnością. Edukacja aktorska – zwłaszcza publiczna i powszechna – jest zamknięta dla osób

<sup>67</sup> Irma Duncan, *The Technique of Isadora Duncan* (New York: Kamin Publishers, 1937; reprint, Brooklyn: Dance Horizons, 1970).

<sup>68</sup> Sylvia Gold and Lorraine Spada, *A Selection of Isadora Duncan Dances: The Schubert Selection* (Newport Beach: Sutton Movement Writing Press, 1984), [http://www.dancewriting.org/acrobat/duncan/isadora\\_duncan\\_dances.pdf](http://www.dancewriting.org/acrobat/duncan/isadora_duncan_dances.pdf). Duncan wpłynęła też na polskie tancerki i nauczycielki tańca: Stefanię Dąbrowską (szkoła w Berlinie), Janinę Strzembosch (szkoła w Berlinie, potem kariera w zespole Duncan), Halinę Hulanicką (szkoła Mieczysławskiej w Warszawie, szkoła Duncan w Paryżu). Zob. też Hanna Raszevska, „Modernizmy taneczne w Warszawie dwudziestolecia międzywojennego”, w: *Śtoboda, Poruszone ciała*, 83–100.

<sup>69</sup> Z opisu sympozjum *Teaching to Transgress: Education of Devised Performance as a Practice of Freedom*, Wydział Teatru Alternatywnego i Lalkowego DAMU w Pradze, 27 maja 2017, cyt. za: Iga Gańczarczyk, „Truizmy: O dramaturgii”, *Didaskalia*, nr 151–152 (2019): 5.

<sup>70</sup> Z opisu sympozjum *Chaos and Method: Teaching Contemporary Performance within Institutions*, Wydział Teatru Alternatywnego i Lalkowego DAMU w Pradze, 28–29 maja 2018, cyt. za: Gańczarczyk, „Truizmy: O dramaturgii”, 8.

o nietypowych ciałach i umysłach<sup>71</sup>. Przyczyniają się do tego: standaryzacja wymogów fizycznych, wyobrażenia na temat „sprawności” i koncepcja „neutralności” ciała aktorskiego, która ma zapewnić mu możliwość przyjęcia na siebie cech charakterystycznych postaci<sup>72</sup>. Odmowę traktowania ciała z niepełnosprawnościami jako neutralnego umacniają również współczesne estetyki i praktyki teatralne opierające się na przekonaniu, że reakcją na cielesną nienormalność jest lęk i wstręt, a ciało niepełnosprawne w procesie symbolizacji może być jedynie „proteżą narracyjną” – jako znak choroby, katastrofy, zniszczenia<sup>73</sup>. Tymczasem artystki i artyści z niepełnosprawnościami od pewnego czasu coraz głośniejsze domagają się dostępu do edukacji artystycznej. Umożliwić może to:

wprowadzenie bardziej elastycznego podejścia do czasu trwania studiów i ocen postępów w nauce, które powinny zostać dostosowane do indywidualnych potrzeb osób niepełnosprawnych, jak również [...] bardziej elastyczne podejście do rozwijania umiejętności zawodowych<sup>74</sup>.

Równie istotna jest wierność zasadzie mówiącej, że przyjmując kogoś na podstawie talentu, należy zadbać o dostępność kursu. Dzięki temu da się poszerzyć możliwości wyboru, nie obniżając zarazem standardów nauczania<sup>75</sup>.

Metoda edukacyjna Duncan, tak bardzo dezawuowana przez współczesnych jej twórców i wizjonerów teatru, którzy nadal stanowią ważny punkt odniesienia w edukacji teatralnej, mogłaby stać się dobrym impulsem do promowania inkluzywności. Założenie, że każde ciało jest piękne, a jego ruch i rozwój – właściwy indywidualnym predyspozycjom, które należy postawić na pierwszym miejscu – współbrzmie z przywołanymi ideami edukacyjnymi. Znamienne, że to właśnie taniec – dzięki metodzie improwizacji kontaktowej i indywidualizacji ekspresji – stał się przestrzenią szczególnej aktywności performerek i performerów z niepełnosprawnościami. Okazał się dla nich bardziej otwartą przestrzenią ekspresji niż teatr. Przyczyniły się do tego również koncepcja wyzwolonego tańca

<sup>71</sup> Por. np.: Katarzyna Ojrzyńska, „Niepełnosprawny Hamlet: Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła”, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej*, nr 24 (2019), <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-de-formacje/niepelnosprawny-hamlet>; Kirsty Johnson, „Krytyczne ucieleśnienie i problem obsady aktorskiej”, tłum. Katarzyna Ojrzyńska, w: *Odyskiwanie obecności: Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna (Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017); Karolina Pawłoś, „List do Marcina, w którym tłumaczę, dlaczego w Polsce trudno być aktorem”, *Dialog Online*, 25 września 2020, <http://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/list-domarcina-w-kotrym-tlumacze-dlaczego-w-polsce-trudno-byc-aktorem>; Monika Kwaśniewska, „Empowerment w polskim teatrze (nie)pełnosprawnym”, *Czas Kultury*, nr 4 (2019), <http://czaskultury.pl/czytanki/empowerment-w-polskim-teatrze-niepelnosprawnym/>.

<sup>72</sup> Johnson, „Krytyczne ucieleśnienie”, 394.

<sup>73</sup> Por. Pawłoś „List do Marcina”.

<sup>74</sup> Johnson, „Krytyczne ucieleśnienie”, 398.

<sup>75</sup> Johnson, 399–400; por. też: Deric McNish, „Training Actors with Disabilities”, w: *New Directions in Teaching Theatre Arts*, eds. Anne Flitsos and Gail S. Medford (Cham: Palgrave Macmillan, 2018): 139–156, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-89767-7\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-319-89767-7_9).



i technika Duncan. Dla Iwony Olszowskiej, choreografki, u której uczyli się tacy artyści z niepełnosprawnościami, jak Rafał Urbacki czy Katarzyna Żeglicka, Duncan była ważnym źródłem inspiracji:

przewertowałam wiele książek o Duncan, czytałam o niej, fascynowała mnie jej osoba i z tego doświadczenia budowałam swój spektakl, wzorując się na drodze rozwoju Duncan. Wyjście od natury, dziecięcego ruchu, a dalej bunt, rewolucja i poszukiwania istoty gestu. Duncanowski motyw fali czy spirali były elementami ruchowymi, do których wracałam w swoim tańcu. Być może kwestia mojej skoliozy spowodowała, że jestem jednym z twórców, którzy najczęściej w tańcu używają pracy kręgosłupa w różnych płaszczyznach i fascynuje ich spirala. Okazało się, że jest to także sposób, aby przytrzymać rozwój skoliozy. Choroba spowodowała u mnie kodyfikację ruchu, przez nią mniej w moich choreografiach skoków, a więcej artykulacji tułowia, praca głowy, rąk. Organiczność. Okazuje się, że skoliozę leczy się poprzez prace z organami i oddechem<sup>76</sup>.

## Artysta teatru *versus* tancerka przyszłości

Głupota wystawienia *Gejszy* była ostatnią kroplą w moich stosunkach z Augustynem Daly. Pamiętam, jak pewnego dnia, przechodząc przez ciemną scenę, natknął się na mnie, gdy leżałam, płacząc, na podłodze. Zatrzymał się i zapytał o przyczynę. Powiedziałam mu, że nie mogę dłużej wytrzymać nonsensu tego, co dzieje się w jego teatrze. Odparł, że i jemu *Gejsza* nie podoba się równie jak mnie, ale musi myśleć o finansowej stronie sprawy. Potem, by mnie pocieszyć, włożył mi rękę za suknię. Ten gest po prostu mnie zezłościł. [...] W kilka dni [...] później, zebrawszy całą odwagę, złożyłam rezygnację. Nabrałam całkowitego obrzydzenia do teatru<sup>77</sup>.

Doświadczeniem, po którym Duncan zerwała z teatrem, było więc, napiszmy to wprost, molestowanie seksualne, a wcześniej – upokarzający dla niej jako artystki i kobiety repertuar. Obie przyczyny są ze sobą powiązane. Repertuar ról kobiecych umacnia(ł) bowiem niski status kobiet sprowadzanych do obiektów seksualnych na scenie i poza nią, o czym dyskutuje się intensywnie w ramach ruchu #metoo w teatrze. Odsłonięcie skali przemocy seksualnej i psychicznej, której w teatrach doświadczają przede wszystkim kobiety, skłania do rewizji historii teatru<sup>78</sup>. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie stopniowe wzmacnianie pozycji kobiet w teatrze

<sup>76</sup> Iwona Olszowska, *Chcę być na sali i pracować*, rozmawiała Anna Królika, Nowy Taniec (strona internetowa), 14 kwietnia 2011, <https://taniecpolaska.pl/przedruk/59>.

<sup>77</sup> Duncan, *Moje życie*, 47.

<sup>78</sup> Por. np. Marcin Kościelniak, „Stanowisko: Przeciw-historia”, *Didaskalia*, nr 160 (2020), <https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia>.



Isadora Duncan,  
ok. 1915-1923

LIBRARY OF CONGRESS



pod wpływem drugiej fali feminizmu przypadającej na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku. Jak zauważa Féral, właśnie wtedy teatr kobiet:

starał się stawiać pytania zarówno o status kobiet w społeczeństwie – tropiąc dowody nierówności, dyskryminacji oraz stereotypy, w których społeczeństwo je więzi – jak też o ich status w teatrze. Wskazywał na podrzędne miejsce kobiet w teatrze jako instytucji, niedostatek interesujących ról, repertuar, który nie odzwierciedlał w stopniu wystarczającym rzeczywistości ówczesnych kobiet i lekceważył ich potencjał twórczy. [...] Chciał nie tylko walczyć z nierównością, której ofiarą padały kobiety, lecz także przeciwdziałać usuwaniu na margines i milczeniu, na które dotąd skazywano ich dzieła, nie wspominając nawet o wykluczeniu z oficjalnej historii teatru<sup>79</sup>.

Podobny zwrot widać na początku XX wieku w praktyce i teorii Duncan. O ile Craig kierował swe instrukcje do „artysty teatru”, Duncan pisała o „tancerce przyszłości”. W tej zmianie jest dużo subwersywnej energii, choć jednostkowe określenie – „tancerka” – brzmi nieco manierycznie, bo wcześniej artystka kreowała raczej kobiecego podmiotu zbiorowego<sup>80</sup>. Misją tancerki przyszłości jest wyzwalający powrót „do pierwotnej siły”, dzięki której „taniec ciała” przyniesie światu „wiedzę o myślach i nadziejach tysiąca kobiet”, wyrazi „wolność kobiety” i całej ponadnarodowo rozumianej ludzkości<sup>81</sup>. Misja ta ma umożliwić „kobietom poznanie siły i piękna ich ciał”, przy czym nagie ciało nie będzie nacechowane erotycznie, a piękno nie będzie wyrazem mody, lecz harmonijnego rozwoju<sup>82</sup>.

Chociaż wiele sformułowań Duncan – jak przypisanie kobiecie roli „silnej matki” i funkcji macierzyńskiej<sup>83</sup> – może niepokoić esencjalizmem, to powiązanie sztuki, kondycji artystki i macierzyństwa ma także pewien potencjał subwersywny. Jeśli rozumiemy je w ten sposób, że sztuka ma służyć funkcji macierzyńskiej i w niej się zamykać, to jesteśmy w obrębie bardzo mizoginicznego myślenia. Jeśli jednak potraktować kondycję artystki i matki jako dwie równorzędne kategorie, to dotykamy problemu bardzo aktualnego. Trwające przez lata, czasem niewypowiedziane, wykluczenie matek z pola sztuki<sup>84</sup>, zintensyfikowało w ostatnich latach autorefleksję artystek nad relacją między twórczością a macierzyństwem<sup>85</sup>.

<sup>79</sup> Féral, „Głosy kobiet”, 26.

<sup>80</sup> „Dla Duncan taniec był czymś, czym należy się dzielić – miał stać się językiem rewolucji, przekazywanym za pośrednictwem promieniujących ciał jednostek tworzących zespół”, Wolińska i Sandström, „Pracujące ciało przyszłości”, 314.

<sup>81</sup> Duncan, *Taniec przyszłości*, 39–40.

<sup>82</sup> Duncan, 39–40.

<sup>83</sup> „Chodzi o rozwój silnych matek i o rodzenie pięknych, zdrowych dzieci”, Duncan, 37.

<sup>84</sup> Por. np. Mariana Sadowska, „Coming out”, tłum. Joanna Wichowska, *Dwutygodnik*, nr 10 (2020), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9125-coming-out.html>.

<sup>85</sup> Por. np. *Agon* Kowańskiej, reż., chor., performance: Dominika Knapik, prem. 7 grudnia 2020, Teatr Łażnia Nowa, Kraków; *Hymny*, reż. Anna Smolar, prem. 6 marca 2020, Teatr Collegium Nobillium, Warszawa.

Skoro zaś Duncan przez lata łączyła te dwie role, zakładałam, że nie traktowała ich jako wykluczających się.

## Umysł wcielony w sieci relacji

Choć wiele u Duncan myśli o charakterze esencjalnym, sąsiadują one z bardzo ciekawą refleksją na temat (kobiecej) podmiotowości<sup>86</sup>. Artystka dość stanowczo porzuca dualizm kultura–natura, duch–ciało, wnętrze–zewnątrze<sup>87</sup>. Taniec ma stanowić medium idealnej harmonii: „ruchy ciała będą [...] naturalną mową duszy”, ponieważ „ze wszystkich części jej ciała będzie promieniował duch”, a jej nagość będzie łączyć się „w harmonijną całość z Duchem”<sup>88</sup>. Koncepcje te przypominają ideę „umysłu wcielonego” w ujęciu Eriki Fischer-Lichte: „Umysł należy zawsze traktować jako ucieleśniony, a ciało – jako przeniknięte przez umysł”<sup>89</sup>. W tym kontekście „Ucieleśnić oznacza [...] sprawić, aby pojawiło się coś na ciele albo poprzez ciało; coś, co istnieje tylko w ciele i poprzez ciało”<sup>90</sup>. Łączy się to zresztą niejednokrotnie z eksponowaniem indywidualnej cielesności wykonawcy czy wykonawczynie. Proces wyrazu ducha poprzez ciało u Duncan w każdym tańcu wydarza się na nowo. Ta procesualność jest również mocno związana z koncepcją umysłu wcielonego, która zakłada: „Bycie-w-świecie ciała, które nie tyle jest, co się staje”<sup>91</sup>. W koncepcji Duncan nie ma jednak reżysera inicjującego i nadzorującego ten proces.

Duncan osadza ciało i ruch w szerokiej siatce zależności zarówno ze światem nieożywionym, jak i z kulturą oraz historią. Pisze bowiem o wpływie ruchu Wszechświata, siły ciężenia czy ziemi, a także o dziedzictwie praktyk ruchowych zachowanych w międzypokoleniowym przekazie cielesnym<sup>92</sup>. Ramą teoretyczną, która dobrze naświetla jej ujęcie relacji ciała/ducha i świata, jest feminizm korporalny<sup>93</sup>. Ten nurt feminizmu, przywracając ciało w obręb podmiotowości, dążył do stworzenia niedualistycznej wizji ciała i umysłu czy też materialności

<sup>86</sup> Zob. Julia Hoczyk, „Kobiecość ucieleśniona: O reprezentacji kobiecego ciała w tańcu modern”, w: Stoboda, *Poruszone ciała*, 177–192.

<sup>87</sup> Pisze o tym Mark Franko, „The Invention of Modern Dance”, w: *Dancing Modernism / Performing Politics* (Bloomington: Indiana University Press, 1995); za: Hoczyk, „Kobiecość ucieleśniona”, 185.

<sup>88</sup> Duncan, 39–40.

<sup>89</sup> Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, 133.

<sup>90</sup> Fischer-Lichte, 134.

<sup>91</sup> Fischer-Lichte, 148.

<sup>92</sup> Duncan, *Taniec przyszłości*, 26–27.

<sup>93</sup> Por. Elizabeth Anderson, „Dancing Modernism: Ritual, Ecstasy and the Female Body”, *Literature and Theology* 22, nr 3 (2008): 354–367; za: Hoczyk, „Kobiecość ucieleśniona”, 186–187.

i kultury/dyskursu<sup>94</sup>. W tej koncepcji: „ciała mają tę samą moc wyjaśniającą, co umysł”<sup>95</sup>. Ich splot wizualizować można za pomocą wstęgi Möbiusa, która według Elizabeth Grosz najlepiej obrazuje „przechodzenie [...] umysłu w ciało i ciała w umysł”<sup>96</sup>. Podobnie jak u Duncan, w feminizmie korporalnym ciało i umysł są wyprowadzane z siebie wzajemnie i pozostają otwarte na siebie. Kolejną analogią jest traktowanie ciała jako bytu historycznego, zależnego od kultury. Ciało w ujęciu feminizmu korporalnego jest bowiem „wyrzeźbione przez społeczne siły, zewnętrzne w stosunku do nich, ale i ukonstytuowane społecznie”<sup>97</sup>. Jest więc inaczej wytwarzane w różnych epokach i kulturach. Duncan również traktuje ciało i jego ruch jako reprezentanta i rezultat współczesnej kultury, mają one bowiem stanowić „uosobienie pojęcia, jakie panuje w danym kraju o pięknie kształtów i ruchów”<sup>98</sup>. Nowy taniec nie może więc być powrotem do form pochodzących ze starożytnej Grecji, choć są one dla Duncan wzorem<sup>99</sup>. Ma być ruchem nowym, oddającym stan rozwoju ludzkości. Ponadto Duncan – podobnie jak reprezentantki feminizmu korporalnego – krytykując formy i procesy kształtowania cielesności, atakuje system dyskryminacji kobiet. Pisze bowiem o balecie jako osadzonej w tradycji formie kulturowej i edukacyjnej, która degeneruje i deformuje ciało, stając się jednocześnie wyrazem „ideału kobiecości”<sup>100</sup>. Korespondująca z feminizmem korporalnym retoryka Duncan dzięki nienegowaniu różnicy płci prowadzi do subwersywnego ustanowienia podmiotu kobiecego jako czynnika zmiany kultury. Konstruktivistyczne podejście do ciała, kształtowanego przez relacje kulturowe i historyczne, otwiera możliwość zmiany.

## Na zakończenie: aktywna ucieczka

Odpowiedź Duncan na sytuację (kobiet) we współczesnych jej instytucjach artystycznych koresponduje z tym, co Gerald Raunig nazywa aktywną ucieczką. W rozważaniach Rauniga o strategiach krytyki instytucjonalnej aktywna ucieczka nie oznacza eskapizmu, lecz odrzucenie reguł gry, wyjście z pola instytucji i poszukiwanie własnej ścieżki poza przewidywalną matrycą, a następnie ciągłe instytuowanie, by nie zastygnąć w bezruchu, w nowym wprowadzie, ale

<sup>94</sup> Ewa Hyży, „Wprowadzenie: Korporalny feminizm i jego założenia”, w: *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca xx wieku* (Kraków: Universitas, 2003), 15–20.

<sup>95</sup> Ewa Hyży, „Wstęga Möbiusa”, w: *Hyży, Kobieta, ciało, tożsamość*, 90.

<sup>96</sup> Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994), x11, cyt. za: Hyży, 90.

<sup>97</sup> Hyży, 91.

<sup>98</sup> Duncan, *Taniec przyszłości*, 37.

<sup>99</sup> Duncan, 39.

<sup>100</sup> Duncan, 27–28.



sztynnym schemacie. Uciekający pozostaje cały czas w kontakcie z tym, od czego ucieka, stawiając temu aktywny opór, tworząc nowe alternatywy<sup>101</sup>. Wydaje się, że podobnego aktu dokonała Duncan: odrzuciła sztukę i instytucję (zarówno teatr, jak i balet), w której była postrzegana jako obiekt, po to, by stworzyć alternatywę w postaci wyzwolonego tańca, w którym nie tylko ona, ale też inne kobiety miały zająć pozycję podmiotową i autonomiczną. Rola choreografki i tancerki oraz pedagoga przyszłych towarzyszek scenicznych dawała jej wolność i sprawczość, której nigdy nie osiągnęłaby w ramach żadnej istniejącej wtedy instytucji. Cały czas pozostawała jednak w kontakcie z porzuconą sztuką teatru.

Okres Wielkiej Reformy to czas prekursorski również dla krytyki instytucjonalnej w teatrze. Widać ten nurt w myśli Appii o inscenizacji dramatów muzycznych Wagnera, w pismach Craiga krytykującego realizm oraz cały system teatralny czy w *Etyce* Stanisławskiego ustanawiającej nowe standardy pracy w teatrze w opozycji do dotychczasowych. Najczęściej zatem krytyka instytucji wiązała się z ideą utworzenia systemu hierarchicznego opartego na władzy reżysera-mistrza-geniusza. W tym układzie reformatorskich sił wolnościowy i emancypacyjny głos Duncan okazał się zbyt radykalny i oryginalny, a przy tym podważał fundamenty budowanego dopiero porządku. Dlatego konieczność ucieczki z zastanych instytucji artystycznych spowodowała wtórne wykluczenie. Chyba czas na ruch odwrotny. Podczas gdy postulaty męskich reformatorów tworzą naszą codzienność, głos Duncan koresponduje z nurtami alternatywnymi, pionierskimi, krytycznymi wobec zastanego systemu. Być może powrót do jej idei pozwoliłby wzmocnić nowatorskie działania i teorie oraz osadzić je w tradycji, a jednocześnie krytycznie zrewidować procesy, które potoczyły się, między innymi, w wyniku zignorowania jej głosu.



## Bibliografia

- Anderson, Elizabeth. „Dancing Modernism: Ritual, Ecstasy and the Female Body”. *Literature and Theology* 22, no. 3 (2008): 354–367. <https://doi.org/10.1093/litthe/frn024>.
- Appia, Adolphe. *Dzieło sztuki żywej i inne prace*. Tłumaczenie Janina Hera, Leszek Kosobudzki i Hanna Szymańska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974.
- Bab, Juliusz. *Teatr współczesny: Od Meiningerów do Piscatora*. Tłumaczenie Edmund Misiołek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- Berthold, Margot. *Historia teatru*. Tłumaczenie Danuta Żmij-Zielińska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.
- Braun, Kazimierz. *Wielka reforma teatru w Europie: Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław: Ossolineum, 1984.

<sup>101</sup> Gerald Raunig, *Praktyki instytucyjne: Uciekanie, instytucjonowanie, przekształcanie*, tłum. Aleksandra Bubito i Bartosz Wójcik, red. Marta Keil, *Transversal Texts*, nr 1 (2006), <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/pl>.

- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- Craig, Edward Gordon. *O sztuce teatru*. Tłumaczenie Maria Skibniewska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1985.
- Duncan, Irma. *The Technique of Isadora Duncan*. New York: Kamin Publishers, 1937. Reprint, Brooklyn: Dance Horizons, 1970.
- Duncan, Isadora. *Moje życie*. Tłumaczenie Karol Bunsch. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983.
- Duncan, Isadora. *Taniec przyszłości*. Tłumaczenie Zofia S. [Sokołowska]. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1905. <https://polona.pl/item/taniec-przyszlosci-odczyt-izadory-duncan,NjEwNjUXMTg/10/#info:metadata>.
- Esslin, Martin. „Teatr modernistyczny: 1890–1920”. W: *Historia teatru*, redakcja John Russell Brown, tłumaczenie Hanna Baltyn-Karpińska, 341–379. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Féral, Josette. „Głosy kobiet: między nostalgią a zmianą”. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. *Didaskalia*, nr 113 (2013): 25–34.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Franko, Mark. „The Invention of Modern Dance”. W: *Dancing Modernism / Performing Politics*, 1–24. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Gańczarczyk, Iga. „Truizmy: O dramaturgii”. *Didaskalia*, nr 151–152 (2019): 2–10. <https://doi.org/10.34762/kkok-m110>.
- Gold, Sylvia, and Lorraine Spada. *A Selection Of Isadora Duncan Dances: The Schubert Selection*. Newport Beach: Sutton Movement Writing Press, 1984. [http://dancewriting.org/acrobat/duncan/Isadora\\_Duncan\\_Dances.pdf](http://dancewriting.org/acrobat/duncan/Isadora_Duncan_Dances.pdf).
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Hoczyk, Julia. „Kobiecość ucieleśniona: O reprezentacji kobiecego ciała w tańcu modern”. W: *Słoboda, Poruszone ciała*, 177–192.
- Hyży, Ewa. *Kobieta, ciało, tożsamość: Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca xx wieku*. Kraków: Universitas, 2003.
- Johnson, Kirsty. „Krytyczne ucieleśnienie i problem obsady aktorskiej”. Tłumaczenie Katarzyna Ojrzyńska. W: *Odzyskiwanie obecności: Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, wybór i opracowanie Ewelina Godlewska-Byliniak i Justyna Lipko-Konieczna, 381–410. Warszawa: Fundacja Teatr 21, 2017.
- Keil, Marta, red. *Choreografia: autonomia*. Poznań: Art Stations Foundation, 2019.
- Klimczyk, Wojciech. „Ambiwalentna moc nowoczesnego rytmu: Jaques-Dalcroze, Fuchs i Święto wiosny”. W: *Słoboda, Poruszone ciała*, 147–162.
- Klimczyk, Wojciech. „Poszerzanie pola: modernizm, feminizm, (inter)nacjonalizm w ruchu”. W: *Polskie artystki awangardy tanecznej: Historie i rekonstrukcje*, redakcja Joanna Szymajda, 12–31. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 2017.
- Klimczyk, Wojciech. *Wizjonerzy ciała: Panorama współczesnego teatru tańca*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.



- Korieniew, Michaił, red. „Zasady biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda”. Tłumaczenie Małgorzata Jabłońska. *Didaskalia*, nr 124 (2014).
- Krakowska, Joanna. „Wstęp: Nieświadome, nieoznaczone, działające”. W: *(Nie)świadomość teatru: Wypowiedzi i rozmowy*, wybór i redakcja Joanna Krakowska, 7–10. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018.
- Kurth, Peter. *Isadora Duncan*. Tłumaczenie Jan Kabat. Warszawa: Świat Książki, 2003.
- Kwaśniewska, Monika. „Empowerment w polskim teatrze (nie)pełnosprawnym”. *Czas kultury*, nr 4 (2019). <http://czaskultury.pl/czytanki/empowerment-w-polskim-teatrze-niepelnosprawnym/>.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatr postdramatyczny*. Tłumaczenie Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii: Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- McNish, Deric. „Training Actors with Disabilities”. W: *New Directions in Teaching Theatre Arts*, edited by Anne Fliotsos and Gail S. Medford, 139–156. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-89767-7\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-319-89767-7_9).
- Ojrzyńska, Katarzyna. „Niepełnosprawny Hamlet: Kilka słów o rewolucji, która już się zaczęła”. *Widok*, nr 24 (2019). <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2019/24-deformacje/niepelnosprawny-hamlet>.
- Olszowska, Iwona. *Chcę być na sali i pracować*. Rozmawiała Anna Królicza. Nowy Taniec (strona internetowa), 14 kwietnia 2011. <https://taniecpolaska.pl/przedruk/59>.
- Rancière, Jacques. „Widz wyemancypowany”. Tłumaczenie Adam Ostolski. *Krytyka Polityczna*, nr 13 (2007): 314–315.
- Raszewska, Hanna. „Modernizmy taneczne w Warszawie dwudziestolecia międzywojennego”. W: *Słoboda, Poruszone ciała*, 83–100.
- Raszewska-Kursa, Hanna. „Z historii dyskryminacji tańca i choreografii albo feministyczny rant na uprzejmość”. W: Keil, *Choreografia: autonomie*, 274–295.
- Raszewska-Kursa, Hanna. *Skandal, Sztuka, Szkoła: Isadora Duncan w polskim piśmiennictwie tanecznym*. Ciało/Umysł (strona internetowa), 4 września 2020. <https://cialoumysl.pl/skandal-sztuka-szkola-hanna-raszewska-kursa/>.
- Raunig, Gerald. *Praktyki instytucyjne: Uciekanie, instytucjuowanie, przekształcanie*. Tłumaczenie Aleksandra Bubiło i Bartosz Wójcik. Redakcja Marta Keil. *Transversal Texts*, nr 1 (2006). <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/pl>.
- Słoboda, Katarzyna, red. *Poruszone ciała: Choreografie nowoczesności*. Łódź: Muzeum Sztuki, 2017.
- Stanisławski, Konstanty. *Etyka*. Tłumaczenie Jadwiga Żmijewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010.
- Stanisławski, Konstanty. *Moje życie w sztuce*. Tłumaczenie Zofia Petersowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1954.
- Szyan, John Louis. *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Tłumaczenie Małgorzata Sugiera. Wrocław: Ossolineum, 1995.

Taxidou, Olga, „The Dancer and the Übermarionette: Isadora Duncan and Edward Gordon Craig”. *Mime Journal*, no. 26 (2017): 6–16. <https://doi.org/10.5642/mimejournal.20172601.03>.

Toporkow, Wasilij O. *Stanisławski na próbie*. Tłumaczenie Jerzy Czech. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007.

Wolińska, Kasia, i Frida Sandström. „Pracujące ciało przyszłości”. W: Keil, *Choreografia: autonomia*, 310–347.

## Abstrakt

### **Taniec dla teatru przyszłości: Czytając Isadorę Duncan**

Autorka analizuje idee Isadory Duncan, wyrażone w odczycie *Taniec przyszłości*, na tle manifestów i koncepcji Adolpha Appii, Edwarda Gordona Craiga oraz Konstantina Stanisławskiego, z którymi łączyły ją obszary zainteresowań lub/i relacje osobiste. Marginalizacja Duncan w historii teatru jest interpretowana w artykule jako wynik patriarchalnego i opartego na kulcie mistrzów charakteru teatru XX i początku XXI wieku. Powrót do idei Duncan to zatem krok w kierunku rewizji narracji historycznych oraz spekulatywnego poszerzenia możliwości wyboru tradycji. Odwołując się do teorii feministycznych, krytyki instytucjonalnej oraz studiów o niepełnosprawności, autorka wskazuje na progresywne elementy koncepcji Duncan, które korespondują z nowatorskimi trendami we współczesnych praktykach teatralnych i performatywnych.

## Słowa kluczowe

Isadora Duncan, Wielka Reforma Teatru, feminizm, krytyka instytucjonalna, niepełnosprawność, edukacja artystyczna

## Abstract

### **The Dance for the Theater of the Future: Reading Isadora Duncan**

The author analyzes Isadora Duncan's ideas expressed in her lecture *The Dance of the Future*, setting them against the backdrop of the manifestos and concepts of Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, and Konstantin Stanislavsky, who shared her interests and/or knew her personally. The marginalization of Isadora Duncan in theater history is interpreted in the article as resulting from the patriarchal character of twentieth- and early twenty-first century theater, based on the cult of great masters. Revisiting Duncan's ideas is thus a step towards revising historical narratives and speculatively expanding the choice of traditions. Referring to feminist theories, institutional critique, and disability studies, the author identifies the progressive elements of Duncan's thinking that correspond to innovative trends in contemporary theater and performance practices.

## Keywords

Isadora Duncan, Great Theater Reform, feminism, institutional critique, disability, artistic education

**MONIKA KWAŚNIEWSKA**

adiunktka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Redaktorka czasopisma „Didaskalia. Gazeta Teatralna”. Zajmuje się współczesnym aktorstwem w perspektywie performatywnej i instytucjonalnej, krytyką instytucjonalną teatru i sztuk wizualnych, ruchem #metoo w teatrze.

---