didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/dkj6-fe98
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-w-tancu-scenicznym-promowano-i-czego-oczekiwano

/ POLITYKI SEKSUALNOŚCI W TAŃCU

Co w tańcu scenicznym promowano i czego oczekiwano?

Współczesne wnioski z lektury wybranych pozycji choreologicznych z lat 1945-1958 i 1970-1975 pod kątem aspektów genderowych i queerowych

Hanna Raszewska-Kursa

What was promoted in stage dance, and what was expected of it? Contemporary conclusions drawn from selected choreological works from the periods 1945–1958 and 1970–1975, with a focus on gender and queer perspectives

This article reports on a reading of sixteen Polish-language publications and closely related forms from the years 1945–1989, examined for explicitly articulated (postulates) or implicitly expressed (on the level of language) discriminatory beliefs in the fields of gender and queer studies. The author analyses assumptions concerning both the content presented on stage and the substance of dance itself, as well as choreographic decisions. In addition to the world represented in performances, her focus also extends to the off-stage sphere: expectations placed on artists and social practices, which—owing to their exceptionally high degree of performativity—are addressed in the publications under study. The corpus comprises works written in Polish or translated into Polish; the aim was not solely to examine what was written in Poland, but to identify the ideas present (and thereby, or through this presence, promoted) within the domestic discourse of the period, regardless of the source language, chronological scope, or the date of composition or first publication.
The article was produced within the project *"Contexts of the Formation of the Dance Scene in Poland, 1945–1989"*—NCN OPUS grant 2024/53/B/HS2/00281, under agreement no.

UMO-2024/53/B/HS2/00281, carried out by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences.

Keywords: dance; choreography; ballet; prejudice; Polish People’s Republic (PRL)

Materiał i założenia

Lektura starszych tekstów kultury (w tym publikacji naukowych i popularnonaukowych) przez pryzmat współczesnej wrażliwości bywa krytykowana jako anachronizm. Twierdzę jednak, że jest ona niezbędna do zrozumienia procesów, które doprowadziły do dominacji określonych poglądów (w tym na taniec). Nie przyglądając się przeszłości, rezygnujemy z rekonstrukcji sposobów, na jakie mniej i bardziej rozmyślnie utrwalano poszczególne zespoły poglądów w danych epokach, tak długo, aż, nawarstwione, stały się mentalnym pejzażem domyślnym i przezroczystym. Nie śledząc wstecz myślowych szlaków, osłabiamy potencjał zmiany przezroczystego w widziane, będącej warunkiem rozpoznania i potrzebnej przecież transformacji.

Z opublikowanych w języku polskim opracowań (zarówno pisanych po polsku, jak i przełożonych z innych języków) [1], poświęconych tańcowi lub uwzględniających go jako istotną składową omawianych zjawisk, wyodrębniłam te skupione na tańcu scenicznym. W analizowanym okresie 1945-1989 oznacza to głównie formę choreograficzną baletu, a w zakresie tworzywa: europejski taniec klasyczny, neoklasykę, taniec wyzwolony i ekspresjonistyczny, technikę modern. Pominęłam tematykę praktyk społecznych, edukacji, terapii, rekreacji, sportu, uwzględniłam zaś pozycje przekrojowe, analizujące taniec wielowymiarowo, o ile zawierały silny komponent sceniczny.

By z tak powstałego korpusu stu jeden rekordów bibliograficznych wydobyć publikacje budujące zręby promowanego przez powojenne władze dyskursu, zastosowałam kryterium czasowo-polityczne. Wyodrębniłam umowne subepoki: 1945-1955 (powojenna odbudowa), 1953-1958 (pięciolecie po śmierci Stalina), 1970-1975 (pierwsze pięciolecie dekady gierkowskiej). Sumarycznie wyłoniły się więc okresy 1945-1958 i 1970-1975. W nich wydano szesnaście pozycji o powyższym profilu[2].

Magnesami dla mojej uwagi podczas lektury były: etnocentryzm, pośrednio wynikające z niego baletocentryzm i elitaryzm, polityki kolonialne, ewolucjonizm, seksizm, queerfobia, genderowo i etnocentrycznie uwarunkowane normy aparycyjne. W niniejszym artykule skupię się na kwestiach związanych z aspektami genderowymi i (bliskimi im) queerowymi.

Zamierzeniem moim nie jest ocena przeszłości, a przyjrzenie się jej. Wierzę, że wiele szkodliwych przekonań w XX wieku promowano bezrefleksyjnie, podlegając dominującej normie i nie dysponując polinormatywnym aparatem krytycznym powszechniejącym w wieku XXI[3]. Intencją badawczą jest tu wydobycie treściowych (przekaz bezpośredni) i formalnych (język i strategie konstrukcji wypowiedzi) przejawów postaw dyskryminacyjnych nie po to, by potępić osoby autorskie, których szlaków myślowych i uwikłań w matrycę krzyżowych przywilejów i opresji dziś już się nie dociecze, lecz po to, by zrozumieć, jak kształtowały się i utrwalały opresyjne koncepcje.

W warstwie językowej uwzględniałam ówczesne praktyki dyskursywne. Starałam się wyważyć między uważnością na wskazaną wyżej tematykę a świadomością, co wówczas było postrzegane jako neutralne nie tylko w mainstreamie, ale i w dyskryminowanych niszach. Najbardziej wyraziste przykłady to feminatywność i neutratywność nazw zawodów oraz określenia osób niebiałych. W obu zakresach praktyki językowe w latach od

czterdziestych do dziewięćdziesiątych XX wieku, które dziś sprawiałyby wrażenie co najmniej ignoranckich, jeśli nie celowo umniejszających, nie miały charakteru wykluczającego ani poniżającego. Choć napotykanie ich podczas pracy nad artykułem było dotkliwe, wyodrębnianie ich jako narzędzi opresji nie byłoby adekwatne metodologicznie.

Dla przejrzystości tekstu, opartego na licznych cytatach, stanowiących dane źródłowe, tytuły publikacji koduję poniższymi skrótami. Oprócz uniknięcia przeładowania wielokrotnym powtarzaniem nazwisk i tytułów, kodowanie ma na celu wytworzenie zbiorowego pejzażu publicznego dyskursu wytwarzanego przez autorskie narracje; dyskursu, w którym nierzadko czytelnicza pamięć nie przypisuje poszczególnych poglądów do osób autorskich czy ich książek, a przyjmuje je za ogólnie obowiązującą opinię.

Bwn: Sygietyński, 1971, oprac. i wstęp Mamontowicz-Łojek

Ctj: Turska, 1957

Db: Wysocka, 1970

Dot: Lukian z Samosate, 1951, tłum. i wstęp Reiss

Gs: Szczuka, 1970

LW: Iwaszkiewicz, Szyfman, Turska, 1958

OŚ: Olszewska, Hierowski, 1956

Pb: Turska, 1973

Tbi: Turska, 1970

Til: Mamontowicz-Łojek, 1972

Tjr: Rey, 1958, tłum. Turska

Wba: Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, 1956

Wko: Ekiert, 1958

Treści mizoginistycznych i queerfobicznych oraz innych z zakresu tematycznego niniejszego artykułu nie zaobserwowałam w, również przebadanych, pozycjach: Sekcja Teorii i Historii Sztuki Państwowego Instytutu Sztuki, 1950; Turska, 1950; Krawczykowski, 1974.

Sceniczna reprezentacja modeli relacji romantycznych i seksualnych. Heterocentryzm, seksizm i binarna matryca świata przedstawionego

Pb to kopalnia wiedzy o domyślnych wzorcach genderowych. Tak na poziomie przytaczanych treści librett, jak autorskiego komentarza, fabuły i impresje nasycone są restrykcyjnym przypisaniem zachowań społecznych do płci oraz promowanymi modelami relacji romantycznych i seksualnych. Te są bez wyjątku heteronormatywne, a wszystkie postaci są przedstawiane jako cispłciowe. W *Ctj* podobnie: „wyrażać swe uczucia w tanecznym dialogu" (s. 20) może bohaterów tylko „dwoje" (s. 20) – jednopłciowość relacji nie wchodzi w grę, a różne warianty binarnie nacechowanego określenia „obie" (czyli, zdaniem piszących, wszystkie istniejące) płci wielokrotnie występują w analizowanych publikacjach.

Szczególnie widoczne są kwestie związane z genderozależnym uwidacznianiem wyglądu i niewizualnych cech postaci oraz takąż

dystrybucją postaw aktywnych i uległych, zarówno w sferze miłości i erotyki, jak i innych aktywności. Wymiary promowanych modeli relacji i tożsamości płciowych postaci, restrykcji w odniesieniu do ekspresji, przypisywania cech charakteru i postaw życiowych do płci są tak ściśle splecione, że nie sposób rozdzielić refleksji na wyraźniej wyodrębnione podrozdziały.

Przekonanie o domyślnej „wrażliwości mężczyzny na piękno kobiety" (s. 17), wyrażone w omówieniu *Apolla i Dziewczyny*, całościowo przenika *Pb*. Piękno to zresztą cecha częściej charakteryzująca bohaterki, rzadko posiadające inne przymioty. Nawet jeśli jednak je mają, to uroda ma co najmniej tak samo wysoki priorytet, jak charakter – przykładowo, gdy Wiolinka z *Porwania w Tiutiurlistanie* zaczyna za radami pustelnika (chyba nieprzypadkowo: mężczyzny), „postępować zawsze dobrze i mądrze" (s. 255), jej łachmany nikną, a ona sama pięknieje. Bohaterowie zaś są a to odważni, a to wytrwali, a to sprytni; miewają zawody i osobowości, a ich wygląd rzadko jest opisywany. Podobny schemat widać w *Ctj*, gdzie Franciszek *z Coppelii, czyli Dziewczyny o szklanych oczach* jest „lekkomyślny" (s. 22), a (przecież bystra i odważna) Swanilda – „urocza" (s. 22), czy *Wko*, gdzie postaci *Pocałunku Wieszczki* to „młody myśliwy, sławny z odwagi i zręczności" (s. 42) i jedynie „piękna" (s. 42) córka młynarza. Wyjątkową sublimacją w *Pb* cechuje się libretto *Fancy Free*, gdzie bohaterki charakteryzuje nie całościowa uroda, a sam kolor włosów, podczas gdy bohaterowie definiowani są przez zawód i sprawność fizyczną (s. 100).

Pb przypisuje role genderowe do płci, tradycyjnie przydzielając kobietom (w ogromnej przewadze) uległość i strefę działań prywatnych, mężczyznom zaś (w stu procentach) – aktywność i strefę działań publicznych. Kobiety to często córki, wobec życia których dom rodzinny ma prawo decyzyjności, mężczyźni zaś zwykle występują jako samosprawcze monady. Wiele librett

opiera się na figurze damy w opałach: mamy choćby „porwanie bezbronnej Chloe i cudowne jej ocalenie za sprawą dobrotliwego bożka" (s. 72) w *Dafnisie i Chloe* czy Marko, na którego widok „wojsko i dwór sułtana pierzchają w popłochu" (s. 198) i który „uwalnia jeńców i branki" (s. 198) w *Ochrydzkiej legendzie*. W *Drewnianym Księciu* „przerażona Księżniczka szuka schronienia i opieki w ramionach Księcia" (s. 85). W *Królu Wichrów* „przerażona […] Leluja pada zemdlona" (s. 163). Jean de Brienne ratuje tytułową bohaterkę *Rajmondy*, uprowadzoną przez Abderachmana, przy czym „król rozkazuje, by obaj rywale załatwili swe porachunki w pojedynku" (s. 269), sprowadzając w ten sposób kobietę do funkcji obiektu męskiego starcia. Bohaterki nader rzadko konstruuje się tak, by wydobyły się z tarapatów same lub z pomocą koleżanek – wyjątkiem jest Katarzyna broniąca się w *Kamiennym kwiecie* sierpem przed Napastnikiem (s. 143). „Balet *Klatka* pod symboliką scen z życia owadów i zabijania na tle seksualnym osobnika męskiego przez osobniki żeńskie, kryje" – zdaniem omawiającej libretto autorki – „głębszy sens, sięgający w dziedzinę ludzkiej podświadomości" (s. 150), stanowi bowiem alegorię, nawiązującą m.in. do „niebezpieczeństwa dominacji kobiety" (s. 150). Kowbojka z *Rodeo*, która w uwodzicielskich celach popisuje się sprawnością fizyczną w jeździe konnej i rzucaniu lassem, „wywołuje tylko zgorszenie wśród dziewcząt i chłodne lekceważenie kowbojów" (s. 271). W finale „nie zrażony jej śmiesznością, mistrza lassa zaprasza Kowbojkę do tańca, oznajmiając, że teraz jest ona jego dziewczyną" (s. 272)[4] i przy pozorach happy endu z pola widzenia umyka fakt, że to nie tym bohaterem Kowbojka była zainteresowana. Czy więc szczęście ma wynikać z samego faktu bycia wyborem (jakiegokolwiek) mężczyzny?

Chyba tak, a warto dostrzec, że nagrodą dla bohaterów zaludniających strony *Pb* najczęściej są bohaterki, które sami wybierają. Libretto *Pieśni o*

ziemi rozpoczyna informacja, że „w noc świętojańską odbywają się tradycyjne tańce i obrzędy, których punktem kulminacyjnym są skoki młodych chłopców przez płonące ognisko. Najzręczniejszy zdobywa serce wybranej dziewczyny" (s. 235). „Rodzice Biljany, wdzięczni ubogiemu chłopcu za uratowanie córki, oddają mu ją za żonę" (s. 199) w *Ochrydzkiej legendzie*, „Carewicz Iwan zostaje ogłoszony królem i pojmuje za żonę Carównę" (s. 203) w *Ognistym ptaku*, „Książę prosi Florestana o rękę córki, Król łączy dłonie młodej pary" (s. 318) w *Śpiącej królewnie.* W porządku, gdy dziewczyna ślubu chce, jak Biljana, gorzej, gdy nikt za bardzo jej, jak Carówny, o zdanie nie pyta, a nawet wręcz, jak Aurora, nie miała kiedy go sobie wyrobić, bo z zainteresowanym nie zamieniła jeszcze ani słowa, a jedyna indywidualna interakcja polegała na pocałunku w stanie nieprzytomności i braku możliwości (nie)wyrażenia zgody.

Bohaterki librett często są dyscyplinowane za posiadanie własnego zdania i doprowadzane do pożądanej uległości. W libretcie *Drewnianego księcia* określono „Księżniczkę, zajętą tylko własną urodą" (s. 84) jako „zarozumiałą" (s. 84) i „płochą" (s. 85), a jej główny „błąd" (s. 85) to, oprócz „próżności" (s. 85), brak zainteresowania Księciem określony w omówieniu jako „samolubstwo" (s. 85). Podobnie krytycznie przedstawiona jest tytułowa bohaterka *Panny Julii*, której niechęć wobec narzucanego przez ojca Narzeczonego określona jest jako „okrutna" (s. 22). Kolombinę z *Pierrot lunaire*, zdolną spoliczkować Pierrota, przekraczającego wyznaczone przez nią granice kontaktu fizycznego, a następnie odreagowującą swój gniew, opisano jako „przewrotną" (s. 230), a jej wspólny front budowany z Brighellą określono mianem napaści „dręczycieli" (s. 230) i „prześladowców" (s. 231) na „marzyciela" (s. 230). Na tle tego pejzażu oczekiwań kobiecego podporządkowania wyróżnia się, nieskrytykowane w *Db*, wykonanie przez Olgę Lepieszyńską tytułowej roli w *Kopciuszku* w sposób „całkowicie

odrębny od ustalonego. Jej dziewczyna, choć biedna i poniewierana, jest energiczna, protestująca, walcząca o swoje szczęście" (s. 342). Być może taka progresywność uchodzi tancerce na sucho, bo wspomniana walka bohaterki o szczęście jest w istocie walką o mężczyznę?

Standardy wyznaczane kobietom portretowanym w *Pb* są nieludzkie. W *Pieśni o tęsknocie* „odjazd" (s. 233) Zore wydawanej za mąż wbrew woli to „niewierność" (s. 233) wobec Dagara. Tytułowa bohaterka *Franceski da Rimini*, którą Paolo „całuje mimo oporu i wprowadza do sąsiedniej komnaty" (s. 113), dopuszcza się „niewierności" (s. 113), za co spotyka ją śmierć. Tymczasem Palemon z *Ondyny* jednocześnie „zakochany" (s. 205) jest w Bercie i Ondynie, a ślub z drugą bierze, nie zerwawszy zaręczyn z pierwszą, co nie przeszkadza w prezentacji go jako bohatera pozytywnego. Albert, kokietujący tytułową bohaterkę *Giselle* mimo bycia zaręczonym, opisany jest jako „nieszczęśliwy"; willidy, specjalizujące się w zatańcowywaniu na śmierć tego typu milczków, są zaś „niesyte ofiary" (s. 127), na którą wybrały Hilariona (co swoją drogą dramaturgicznie zastanawia, gdyż akurat ten bohater szczerze sprzyjał oszukiwanej bohaterce). W *Medei i Jazonie* zdradzona przez męża kobieta, zdaniem opisującej, „raduje się myślą o piekielnych zbrodniach" (s. 177), a w *Ondynie* Berta, której narzeczony ożenił się z inną, to „zawzięta rywalka" (s. 206). Pożądaną postawę kobiet wobec niewiernych mężczyzn streszcza finał *Le Beau Danube*: „na szczęście Tancerka nie przejmuje się zbytnio zdradą kochanka, incydent ten nie psuje pogodnego nastroju" (s. 25).

Miłość (heteronormatywna) jest najczęstszym napędem intrygi; przypisuje się jej przy tym sprawczości co najmniej naiwne. Przykładowo, w *Fontannie Bachczysaraju* dochodzi do „przeobrażenia dzikiej, prymitywnej duszy pod wpływem szlachetnej miłości" (s. 111)[5]. Promowany jest model

bezrefleksyjnego podążania za uczuciem wynikającym z impulsu, który trafnie streszcza libretto *Legendy o miłości*: bohatera „przywołuje nieznajoma mu dziewczyna, chłopiec zakochuje się w niej" (s. 168). I już! Wszak Julia Capuletti z wzajemnością „pokochała" (s. 274) Romea Montekiego w wyniku przypadkowego spojrzenia w oczy. (W chwalonym w *Db* wykonaniu Stefana Wenty bohater ten zyskuje głębię „uczuć" równie prędko: „namiętność, jaka ogarnia go przy poznaniu Julii, czyni go jakby od razu dojrzałym: wyciska na nim jakieś piętno tragizmu" – s. 515.) Zauroczenia interpretowane są jako nawet nie zakochanie, a miłość; mają uzasadniać dążenie do natychmiastowych decyzji o wchodzeniu w związki, przy czym małżeństwo to format ceniony najwyżej. Być może rezultatem właśnie tej obsesji miłości fabularnej są przekonania odnośnie do kompozycji struktur choreograficznych, jakie znaleźć można, przykładowo, w *Tjr*, gdy mowa o tańcu pary jako o „najważniejszej formie tanecznej" (s. 129)?

Częstym motywem librett jest rywalizacja wyrazistych bohaterek o względy bohatera raczej przeciętnego lub o co najmniej dyskusyjnych przymiotach. O tytułowego bohatera *Pulcinelli*, jak relacjonuje *Pb*, zabiegają Prudenza, Rosetta i Pimpinella (s. 264-266), zaskakująco wysoka liczba kusicielek, piękności i samotnic krąży za *Esikiem w Ostendzie* (s. 92-93), potężna Władczyni Miedzianej Góry z *Kamiennego kwiatu* zakochana jest w neurotycznym Danile, podobnie jak przedsiębiorcza Katarzyna (s. 143). Na tym tle wyjątkowe jest, że Huzar z *Le Beau Danube*, którego uwagi domagają się Szwaczka, Tancerka i Narzeczona, przynajmniej został określony „płochym" (s. 25).

Heteronormatywność relacji miedzy *librettatis personae* przekłada się na nawykowe konstruowanie w choreografii scenicznej partnerowań jako męsko-damskich także tam, gdzie fabuła jest na drugim planie lub nie ma jej

wcale. Omawiane publikacje bezkrytycznie instruują co do kanoniczności *pas de deux* jako duetu tancerki i tancerza[6]. Obsesja relacji męsko-damskich przenika też praktyki społeczne: przykładowo *Db* bezkrytycznie cytuje pamiętnik Bergholza, donosząc, że „damy ustawiają się po jednej stronie, kawalerowie po drugiej" (s. 272) i z zadowoleniem przywołując czerpanie z tegoż źródła przez Puszkina (s. 273). *Tjr* relacjonuje jako niemal naturalne ustawienia *vis-à-vis* „przeciwników w tańcach z bronią, kobiet naprzeciwko mężczyzn w tańcach miłosnych" (s. 133), czym reprodukuje i umacnia przekonania o możliwości zaistnienia męsko-męskiej relacji jedynie w formie starcia, a relacji miłosnej – wyłącznie w modelu dwupłciowym. Z kolei w podwójnym kręgu, zdaniem autora, „chodzi przecież o to, aby obie płci były oddzielone" (s. 132) – obie, a więc większej liczby nie ma; oddzielone, a więc automatycznie przypisane do różnych porządków. Jedna z niewielu możliwości zaistnienia jednopłciowego duetu osadzona jest w antyku: autorka *Db* zaznacza, że *Helleńczycy* (s. 25) mogli tańczyć w parze kobiecej[7].

Seksizm wobec osób tańczących i seksualizacja spojrzenia

„Przecież tancerz nie może być pokraką!" – czytamy w *Tbi* (s. 38). Rafael Grassi „był to artysta […] podobno o zabawnej posturze i wyglądzie", pisze autorka wstępu do *Bwn* (s. 8), a na dowód „zabawnych" cech cytuje Pawła Owerłłę: „…tak jakby na jedno oko zezowaty. […] gdy szedł, robił wrażenie, jakby w kolanach miał sprężyny, tak się nad nimi jego korpus uginał" (s. 8). W *Dot* interlokutor ucieleśniający poglądy autora peroruje: „Tancerz nie powinien być długi jak tyka i za wysoki ponad zwykłą miarę, ale też nie powinien być za niski i do karła podobny. Musi zatem być zbudowany jak najbardziej prawidłowo, ani za otyły – bo przez to byłby niezgrabny – ani za

chudy, bo wyglądałby jak szkielet lub trup" (s. 37). W *Db* uznawanie określonego typu urody za niezbędny idzie tak daleko, że Jacques Cordier, ceniony tancerz i nadzwyczajny nauczyciel, nie może być przedstawiony bez podkreślenia, że był „wyjątkowo brzydki" (s. 55); „wybitnie utalentowany" Jules Perrot wypomniane ma, iż „nie był ładny" (s. 130); a „ewenementowi" (s. 74), La Barberinie, choć „była bardzo piękna" (s. 74), dostaje się za „grube nogi" (s. 74)[8]. Wacław Niżyński opisany jest jako „niewysoki, z nieproporcjonalnie rozwiniętymi mięśniami ud – sprawiał wrażenie człowieka raczej krępego" (s. 176), Maria Ikonina zaś „na początku swej kariery […] rokowała najlepsze nadzieje" (s. 286), gdy jednak „zaczęła w niepokojący sposób chudnąć" (s. 286) – czy zatroszczy się tu autorka o jej zdrowie? Nie: „z czasem przykro było na nią patrzeć" (s. 286), złośliwie skonstatuje.

Charakteryzując Marie-Anne de Camargo, nie powstrzymano się przez cytatem z Jeana-Georges'a Noverre'a, donoszącego, że jedna z najlepszych tancerek epoki „tańczyła wyłącznie tańce żywe, szybkie, w których oczywiście trudno było wykazać się gracją i wdziękiem. Czyniła jednak mądrze, gdyż w ten sposób nie pozostawiała widzom czasu na kontrolowanie defektów swej powierzchowności, była bowiem nieładna […] i niezgrabna" (s. 71)[9]. Przekaz Carlo Blasisa: „ośmiesza się tancerz małego wzrostu, krępy, brzydki, wykonując *genre noble*" (s. 115), autorka przynajmniej opatrzyła uwagą, że „nie oszczędza artystów" (s. 115), słaba to jednak pociecha, gdyż wiele tego rodzaju opinii pozostawia bez komentarza i sama formułuje.

Te i inne okrutne stwierdzenia na temat tańczących ciał są prawdopodobnie wynikiem oczekiwań względem baletu, którego libretta zaludniają postaci niezwykłej urody; w stosunku do tancerek restrykcyjną normę wspierają zapewne ogólnospołeczne założenia dotyczące urody jako obowiązkowej cechy kobiecej niezależnie od zawodu. Autor *Uwag o balecie angielskim*

uznał za stosowne poinformować o „długim szeregu pięknych i zdolnych dziewcząt" (*Wba*, s. 3), walorów wizualnych chłopiąt nie wzmiankując. W *OŚ* tancerki charakteryzuje się przez pryzmat umiejętności i wyglądu, w przypadku tancerzy poprzestając na pierwszej kategorii cech (s. 66, 67-68). Lista przykładów jest długa, problemem jest jednak nie tylko selektywność, ale również kolejność wymieniania cech, gdy informacjom o urodzie towarzyszą te o kompetencjach.

Db podają, że „pozycja, którą sobie [Vestrisowie] zdobywają, jest w 100% usprawiedliwiona urodą Teresiny i prawdziwym talentem Gaetano" (s. 99), znacznie dalej pisząc, że Teresina Vestris była dobrą tancerką – chyba musiała być, skoro za taką uważał ją sam Noverre (s. 101). Taki porządek jest w *Db* nader częsty; na pierwszym miejscu doceniono za urodę, a dopiero na dalszych za umiejętności, Marię Daniłową (s. 105), Marie Allard (s. 107), Cécile Dumegnil (s. 109), Awdotię Istominę (s. 287), Lubow Radinę (s. 299-300), Marię Petipę (s. 316), Karolinę Wendt (s. 403), Barbarę Sier i Helenę Strzelbicką (s. 499), Małgorzatę Zalejską i Ewę Wycichowską (s. 513)…

Na tle choreologicznej literatury epoki wyraźnie wyróżnia się *Til*, gdzie o urodzie tancerek mowa niemal tylko w cytatach z prasy. Sama autorka ten aspekt nadmienia rzadko („Iga Korczyńska. Brunetka o ładnej aparycji, niedużego wzrostu, ale pięknie zbudowana, odznaczała się […] ogromnym temperamentem scenicznym" – s. 39) i raczej nie na pierwszym miejscu, na którym zwykle wskazuje umiejętności. Cytaty nierzadko jednak zawierają uwagi zbędne lub wręcz niestosowne, czego przykładem może być co najmniej nieprofesjonalna wypowiedź Tadeusza Boya-Żeleńskiego: „pomysł odmelodeklamowania *Pieśni szubienic* Wierzyńskiego przez dwadzieścia golasów, niezaprawionych w sztuce wydawania głosu, był pretensjonalną

niedorzecznością. Łagodziło jej okrucieństwo to, że nie bardzo się rozumiało, o czym panienki mówią" (s. 44). Na tym tle odrobinę pociesza, że często cytowanego Henryka Lińskiego zapowiada komentarz własny autorki *Til* o jego „przesadnie afektowanym stylu" (s. 33).

Mimo wyraźnej przewagi przypadków uwypuklania urody tancerek kosztem ich umiejętności, zjawisko erotyzacji spojrzenia na tańczące ciało dotyczy wszystkich płci[10]. Przykładowo, gdy mowa o Zygmuncie Dąbrowskim, preferencja określonej sylwetki ujawniona jest wcześniej niż wymóg umiejętności: „miał doskonale warunki fizyczne – wysoki, dobrze zbudowany, o nienagannych proporcjach; dysponował precyzyjną techniką klasyczną oraz siłą niezbędną przy partnerowaniu" (*Til*, s. 11)[11]. Podobne sprofilowanie charakterystyki przez kolejność można zauważyć w *Db*, gdzie czytamy, że Jean Barthélemy Lany „niski, o bardzo grubych nogach, nadawał się jedynie do ról charakterystycznych, groteskowych, w których zresztą celował" (s. 92-93). Mimo że autorka „z konieczności musi się streszczać" (s. 192), znajduje miejsce na opis wyglądu Serge'a Lifara: „bardzo pięknie zbudowany, szeroki w ramionach, szczupły w pasie, o długich strzelistych nogach, […] wielkich błyszczących oczach i czarnych lśniących włosach" (s. 192), do którego jeszcze wraca w niewiele wnoszącym ustępie przywołującym „lśniące czarne włosy i smagłą twarz" (s. 198) oraz „strzeliste nogi" (s. 198). Z rzadka i Lińskiemu zdarzało się odwrócenie tradycyjnego przypisywania przymiotów do płci: jednym z przykładów może być doniesienie, że „[w gawocie z *Dzwonów kornewilskich*] imponował gracją i wykwintem Śnieżyński, Szatkowska starannie cyzelowała swe klasyczne *pas*, a w zespole najbardziej podobały się: wybitnie utalentowana Stanisławska i stale awansująca artystycznie, bardzo zdolna Pokrzywińska" (*Til*, s. 54). Urodę Śnieżyńskiego krytyk uwypuklił, pisząc o nim jako o „wytwornym i eleganckim" (s. 60) w tym samym zdaniu, w którym Kopińskiego określa jako

„fenomenalnego klasyka” (s. 60), a Marciniaka i Sadowskiego jako „pysznych tancerzy charakterystycznych” (s. 60), czym wręcz żenująco podzielił artystów na tych o walorach profesjonalnych i estetycznych.

Koncentracja uwagi na urodzie tańczących osób niezależnie od płci to obszar, w którym wszystkie uprzedmiotowiane są podobnie. Wracając do dyskryminacji asymetrycznej, popularnym elementem seksistowskiej retoryki bez wyrażania mizoginistycznych uprzedzeń wprost jest definiowanie artystek poprzez relacje prywatne z mężczyznami. „Fanny Elssler (1810-1884) z Wiednia, córka kopisty Haydna i awanturnicza Lola Montez, przyjaciółka króla bawarskiego Ludwika I” – tak autor *Wko* identyfikuje tancerki. *Til* niekiedy informuje o relacjach w sposób, który można odczytać jako chęć skorzystania ze sposobności włączenia w narrację artystek o mniejszej rozpoznawalności niż ich partnerzy życiowi: tak brzmi choćby informacja, że „na początku lat dwudziestych Koszutski występował na krakowskiej scenie wraz z żoną Pauliną” (s. 27). Trudno jednak zrozumieć, dlaczego uznano za niezbędne dodać, że Maria Martówna, „solistka teatrów we Lwowie i w Poznaniu, […] primabalerina operetkowego teatru Lutnia w Wilnie” (s. 27) od 1934 roku była żoną Józefa Ciesielskiego, czy przywołać przekaz Jana Ostrowskiego-Naumoffa: „całość pracy inscenizacyjnej skoncentrowała się w ręku […] Bronisławy Niżyńskiej, siostry słynnego Wacława” (s. 59) – jakby to pokrewieństwo, a nie doświadczenie współpracy artystycznej, miało na mocy genetyki magicznej mieć zasługę w budowaniu wyjątkowości choreografki[12]. „Bronisława Niżyńska, siostra największego tancerza XX wieku, Wacława Niżyńskiego, była tancerka, obecnie baletmistrzyni, […] bardzo wysoko ceniona” – przedstawia choreografkę autorka *LW*, by w kolejnym zdaniu bez odniesień do relacji pozascenicznych wymienić wybranych „znakomitych tancerzy polskich” (s. 52). Wyjątkiem na

tym tle jest podanie w *Db* faktu, że Louis Pécourt „był profesorem Marii Camargo" (s. 61), podkreślające znaczenie mężczyzny poprzez pozycję kobiety, czy że wyrazem uznania dla Jules'a Perrota był przydomek „Taglioni *mâle*" (s. 130). Choć kierunek ten cieszy, to nie można przeoczyć, że dowartościowanie mężczyzny przez relację z kobietą dotyczy wyłącznie płaszczyzny zawodowej, podczas gdy status kobiecy podnosi już samo pokrewieństwo lub małżeństwo z mężczyzną. Jakże silna jest ta mistyka bycia uwznioślonąą przez wspólne geny lub sakramentalny związek – i jak łatwo doznać pogardy ze względu na relację inną niż rodzeństwa czy małżeństwa, do czego za chwilę wrócimy.

Tymczasem zauważmy, że oprócz urody i młodości od osób tańczących literatura oczekuje pokaźnej siły fizycznej i determinacji. Z bohaterkami librett, zwłaszcza klasycznych, jest inaczej, dlatego ważne, by siła wykonawczyni nie była widoczna na scenie – by nie stawała się cechą postaci[13]. Widać to choćby w zachwycie Chaudes-Auiges tym, że Carlotta Grisi jest „lekka, zwinna i śliczna […], tak delikatna, a jednakże wytrzymała na zmęczenie" (*Db*, s. 128), czy w uznaniu za trafny opisu Tamary Karsawiny, przedkładającego delikatność, szczupłość i wiotkość Anny Pawłowej nad mocną sylwetkę i doskonałość techniczną Pieriny Leganani (s. 179). Jednocześnie mimo wymagania wydolności i przebojowości wysoko ceni się, na przykładzie Marii Taglioni, „naturalność" (*Db*, s. 120), a także, wbrew namiętnościom targającym liczne bohaterki, „brak zmysłowości, czystość, naiwność" (s. 120). Zestawienie pierwszej cechy z dalej zacytowanym szeregiem zastanawia sprzecznością. Czy zmysłowość nie jest naturalną ludzką cechą? Otóż jest nią dopiero u osoby dorosłej, a zdaniem romantyków dobrze, gdy tancerka na taką nie wygląda: Carlotta Grisi ceniona była za „małe dziecięce usta" (s. 125), przy czym wskazujący je jako zaletę Théophile Gautier za plus uważał jednocześnie „śmiałość, zmysłowość, czystość i

delikatność” (s. 128). Zestawienie takie nadaje „wiernemu admiratorowi” (s. 125) nieco niepokojący rys, a nie lepiej wypada Hector Fraggi. Cytowany jako admirator talentu zespołu Tacjanny Wysockiej, przedstawia zalety tancerek, szeregując: „każda odznacza się urodą i świeżością, gdyż wszystkie są młode i ładne” (s. 455) i zachwyca się „zadziwiającą czystością, która promieniuje z tych niewinnych [..] nimf, tworzących grupy o wymowie sugestywnej” (s. 455). Ta celebracja seksualizowanej młodzieńczości zanurzona jest w restrykcyjnie wąskich wymaganiach sylwetkowych, gdyż Fraggi wysoko ceni „smukłość, daleką od chudości, przy doskonałej proporcji kształtów” (s. 455), która, jak twierdzi, „znacznie ułatwia tancerkom ich kreacje” (s. 455). Liński zaś nie ukrywa pod pozorami artystycznymi zachwytu tym, „ile w tym małym dziewczątku filuternej zalotności” (*Til*, s. 17), gdy pisze o szesnastoletniej Stefanii Stanisławskiej.

Zarzutem autorki *Db* wobec Stefanii Kołodziejczyk jest „duża doza zalotności i uświadomionego wdzięku” (s. 528). Maria Medina po poślubieniu Salvatore Vigano „stała się przyczyną wielu jego zmartwień” (s. 112) – choć badaczka nie precyzuje jakich, sądzić chyba wolno, że mowa o emancypacyjnych wyborach kostiumowych artystki: cielistych trykotach, które umownie okryte przezroczystymi tkaninami eksponowały sylwetkę (także ciążową). Ciekawe, że podobny ruch Niżyńskiego („nie włożył on przepisowych szpąg […], mając pod trykotem tylko slipy” – s. 177), który stał się jedną z przyczyn zwolnienia go z pracy, określono jako „incydent […] sam w sobie błahy” (s. 177).

Docieramy tu do nierównych standardów odnośnie do zarządzania swoim życiem seksualnym w zależności od płci. W tradycyjny dyskurs wpisują się zwłaszcza *Db*, w wielu miejscach ujawniające intymność tancerxx. Wysoka liczba „przygód miłosnych [Madeleine Guimard] stała się przysłowiowa” (s. 107). Za dobry żart uznane jest „wyśmiewanie leciwej królowej z powodu

zaślubin z młodym jej adoratorem” (s. 54) będące osnową akcji baletu wystawionego przez księcia de Nemours, „by rozerwać młodego króla” (s. 54). Gdy Marie-Antoinette Petit rozpoznaje systemowe uwikłanie kobiet w ekonomiczną oraz statusową zależność od mężczyzn („wstąpiłam do Opery, by tak jak moje koleżanki dojść do szczęścia drogą łatwych przyjaźni” – s. 76), jej pismo określone zostaje jako „arcydzieło nieświadomego komizmu i cynizmu” (s. 76). Z krytyką autorki *Db* nie spotyka się jednak markiz de Bonnac, który „jest przecież opiekunem wszystkich początkujących tancerek” (s. 76); Louis Pécourt miał po prostu „wielkie powodzenie u kobiet” (s. 61), a Marcin Lubomirski – „zamiłowanie do […] związków romantycznych, […] kochał balet i baletnice” (s. 370). Łaskawie opisano La Barberinę, poprzestając na enigmatycznym „wielkim temperamencie tancerki i jej dość dziwnych obyczajach” (s. 75), które zresztą „nawet w ówczesnym Paryżu nie mogły być […] tolerowane” (s. 75), co zmusiło artystkę do wyjazdu. Neutralność taka dotyczy jednak głównie męskiego życia erotycznego; kobiety za podobny stopień aktywności się gani.

Jak w rzeczywistości wewnątrzscenicznej w odniesieniu do *librettatis personae*, tak poza nią, wobec tańczących, dyscyplinowanie ekspresji profiluje się genderowo. „Pewność siebie przebijała już z samego stroju”, relacjonuje – i nie komentuje – autor *Tjr* (s. 168) cechy tańczących pawanę mężczyzn, podczas gdy „damy winny były tańczyć ze spuszczonymi oczami, a tylko od czasu do czasu spojrzeć ślicznie na swe otoczenie” (s. 168). *Gs* także przekazuje męską aktywność i kobiecą uległość jako niepodlegającą refleksji normę: „jeśli mężczyzna chce wraz z kobietą uczynić obrót, oprowadza ją wokół siebie; jeśli jest to kobieta starsza – sam wokół niej przechodzi” (s. 105). Kobieta nie oprowadza. Z takim przyporządkowaniem liderstwa rymują się niektóre sformułowania autora *Tjr*, który na „dowód”, że „walc przyczynił się do równouprawnienia społecznego (s. 175), przywołuje fakt, iż: „każdy

może sobie wybrać tancerkę” (s. 175), czym przeocza, że póki wybierać może tylko jedna płeć inną, to nie ma żadnego równouprawnienia.

Binarna matryca poza librettami

Gs nie tylko dzieli ludzi na wyłącznie dwie płcie o jasno przebiegającej granicy definicyjnej, ale też utrwala genderyzowanie ubiorów i akcji ruchowych. Tylko raz przemyca krytykę: „W XVIII w. mężczyzna w swym ruchu wymuskanym, gładkim musiał podlegać takim samym sztucznym i przesadnym prawom estetycznym gestu jak kobieta” (s. 78). Jest to jednak chyba zinternalizowana mizoginia: krytyka bowiem dotyczy nie normy jako takiej, lecz poszerzenia jej na zobowiązania męskie. Podobnie gdy w renesansowym („mogącym służyć za podstawę […] wszelkich ukłonów stylowych” – s. 96) ukłonie kobiece schylenie się ma być znacznie niższe niż męskie, co jest „może śladem „poddaństwa” i zależności kobiety od rodu męskiego” (s. 106), autorka nie wykazuje niechęci. Ta sama publikacja wbrew omawianemu rokokowemu sfluidyzowaniu binarnego genderu norm odzieżowych z uporem przypisuje obiektom przynależność: „rekwizyty pani: chusteczka, puderniczka, kwiat, flakon perfum – stają się rekwizytami pana” (s. 122). *Tbi* równie stanowczo pisze o „fraku dla pana i powiewnej, szerokiej balowej sukience dla pani” (s. 34) w tańcach towarzyskich turniejowych, a *Tjr* biada nad „«rolami w spodniach» oraz słynnymi niefortunnymi *travestis*” (s. 129-130, zob. też s. 187)[14].

Enbyfobia[15] bywa formułowana wprost. Autorka *Til* nie tylko cytuje Zygmunta Lubicza, niezadowolonego z „miękkich linii kobiecych” (s. 80) Lifara w *Harnasiach*, ale i sama podkreśla, że tancerz-choreograf był „zbyt kobieco piękny i miękki, pozbawiony zdecydowanego charakteru i temperamentu podhalańskiego zabijaki” (s. 80). Ujawnia tu zarówno

przypisywanie miękkości kobietom, a zdecydowania mężczyznom, jak i negatywny stosunek do gender fluidalnego stylu ruchu. *Db* podkreślają, że Agrippinie Waganowej brakowało „kobiecości" (s. 326), a Henrykowi III zarzucają, że „był to człowiek zniewieściały" (s. 52). „Obyczaje jego przyjaciół-ulubieńców, tak zwanych *mignon*" uznano za „rozwiązłe do ostateczności" (s. 52), czego dowodzić ma chodzenie króla „w stroju kobiecym" (s. 53) oraz fakt, że na jednym z przyjęć „usługiwały panie przebrane za mężczyzn" (s. 53). Ta sama autorka chwali tancerzy Ballet Nacional de Cuba za to, że „zespół chłopców jest mocny, męski i nic nie ma z tej zniewieściałej cukierkowatości, tak często rażącej u wielu tancerzy" (s. 269), a u Witolda Grucy ceni bycie „wrażliwym, nie zniewieściałym" (s. 523). Natomiast odnośnie do obsady paryskiego baletu, tak zniesmaczającej autorkę *Til*, deklaruje, że „ze wszystkich tancerzy, których widziała w roli Harnasia, nikt nie dorównał Lifarowi" (s. 194) – co tylko ujawnia, jak subiektywne jest postrzeganie czegokolwiek jako „męskiego" lub „kobiecego".

Baletowym emblematem oczekiwania dyscypliny genderowej są pointy: „stawanie na czubkach palców […] stosowane jest tylko przez tancerki, nigdy przez tancerzy (chyba że robią to dla żartu, naśladując tancerkę)" (*Tbi*, s. 39). Enbyfobiczne są też uprzedzenia pozornie obalone w *Dot*: postrzeganie tancerza jako „jakiegoś eunucha, który w stroju kobiecym śpiewa lubieżne pieśni" (s. 11) przy użyciu „wyuzdanych ruchów" (s. 11) czy „młodego zboczeńca, wykręcającego się na wszystkie strony" (s. 13). Linia „obrony" nie kieruje się ku, jak mogłaby mieć nadzieję czytelniczka współczesna, obronie godności osób wykastrowanych i tych określonych jako „zboczeńcy", a ku afirmacji tańczących bohaterów zbiorowej wyobraźni realizujących maczystowskie modele męskości: Neoptolemosa, Meriona, Kuretów,

Lacedemończyków[16]. Nie brak też binarnej matrycy łączenia genderu z cechami: przykładowo hormos „wygląda jak łańcuch, spojony z dziewczęcej skromności i męskiej dzielności” (s. 17), gdy młodzieniec prowadzi krokami wojennymi, a przodownica „spokojnym ruchem” (s. 17)[17]; gdzie indziej mowa o „wytrzymałości Heraklesa i delikatności Afrodyty” (s. 36). Widać tu niekonsekwencję, gdyż kilka stron dalej przywołuje się Homera, który „podzielił prawdopodobnie wszystkie dziedziny życia na dwie części, tj. na wojnę i pokój, wojnie zaś przeciwstawił te dwie właśnie sztuki śpiew i taniec, jako najpiękniejsze” (s. 21). Spójna zaś z tym obrazem jest zachęta, by „zamiast patrzeć na młodzieńców, którzy walczą, zadając sobie ciosy pięściami i którzy ociekają krwią i tarzają się w kurzu, o wiele przyjemniej jest podziwiać młodociane postacie, które taniec ukazuje nam bez wszelkiego niebezpieczeństwa, a zarazem w formie piękniejszej i milszej” (s. 35). Fragment ten, choć przyjemnie antymaczystowski, niepokojąco pobrzmiewa jednak seksualizacją tańczących ciał, jak gdyby demaczyzacja patriarchatu nie mogła przebiegać bez przeciągnięcia dźwigni na drugi biegun opresyjności.

Konkluzja

Wyodrębnione powyżej preferencje i uprzedzenia zaszczepione i utrwalone w powojennej literaturze choreologicznej, prześledzone w fundacyjnych okresach 1945-1958 i 1970-1975, przekładają się pośrednio i bezpośrednio na sytuację sceny XXI-wiecznej, tak w zakresie treści scenicznych, jak funkcjonowania w zawodach związanych z tańcem. Są też składowymi ogólnego dyskursu na temat sztuki, a więc społeczeństw, które ta współtworzy. Postawy choreologiczne wpisują się w dominujące narracje społeczne i promują postawy progresywne rzadziej, niż by można się spodziewać po namyśle skupionym na tak rebelianckiej aktywności, jaką jest

taniec, gdy nie pęta się go restrykcyjnymi konwencjami. Zaskakująco często odzwierciedlają i umacniają mainstreamowe przekonania zakorzenione w neodarwinistycznym pseudoewolucjonizmie, w politykach kolonializujących to, co wykracza poza białą normę, w kapitalistycznych strategiach umacniania hierarchii, wreszcie – co omawia niniejszy artykuł – w cisheteronormie, która w najlepszym wypadku lekceważy (w gorszym: tępi) to, co podważa domyślne wzorce genderowe i rozszczelnia obligatoryjność cisheteronormatywnych zakresów atrakcyjności. Oczywiście moim zarzutem nie jest relacjonowanie w XX-wiecznych książkach opresyjnych norm (tym bardziej wobec autorek, które mizoginię, jak sądzę, zinternalizowały niejako w samoobronie). Zarzutem jest brak refleksji nad nimi – refleksji, którą podjąć dziś jest już nie tylko, dzięki nowym spojrzeniom, możliwością, lecz także zwykłym badawczym obowiązkiem.

Niniejszy artykuł powstał w ramach projektu „Konteksty kształtowania się sceny tańca w Polsce w latach 1945-1989” (grant NCN OPUS, realizacja: IS PAN).

Wzór cytowania:

Raszewska-Kursa, Hanna, *Co w tańcu scenicznym promowano i czego oczekiwano? Współczesne wnioski z lektury wybranych pozycji choreologicznych z lat 1945-1958 i 1970-1975 pod kątem aspektów genderowych i queerowych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/dkj6-fe98.

Autor/ka

Hanna Raszewska-Kursa

Hanna Raszewska-Kursa (hanna.raszewska@gmail.com) – absolwentka polonistyki UW, Podyplomowych Studiów Teorii Tańca UMFC, doktorka nauk humanistycznych (IS PAN). Jej

najnowsza książka nosi tytuł *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości*. Jedna z organizatorek I Oddolnego Kongresu Tańca przeciwko przemocy, opiekunka naukowa Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej „Kto tańczy?" Krakowskiego Centrum Choreograficznego, kuratorka konferencji „Taniec w Polsce północno-wschodniej. Zasoby, szanse i potrzeby w perspektywie najbliższej dekady" w Przestrzeniach Sztuki – Taniec w Białymstoku. Założycielka Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej. Więcej: https://hannaraszewska.wordpress.com/. ORCID: 0000-0001-7273-3113.

Przypisy

1. Uwzględniałam publikacje książkowe (i zbliżone: specjalny zeszyt czasopisma, program baletowy, katalog wystawy), bo poza środowiskami akademickimi to do nich częściej sięga się po wiedzę niż do archiwalnych czasopism. Książki, pozornie bardziej wymagające czytelniczo, silniej więc wpływają na powszechny obraz tańca niż przystępniejsze, ale trudniej wyszukiwalne, teksty prasowe.
2. Nie oznacza to, że w latach 1959-1969 i 1976-1989 o tańcu scenicznym nie pisano ani że w publikacjach z tych okresów nie ma treści, które byłyby istotne dla analizy narracji dotyczących kwestii genderowych i queerowych. Zawężenie badania do okresów 1945-1958 i 1970-1975 wynika z chęci przyjrzenia się czasom fundacyjnym dla dyskursu akceptowanego przez ówczesną władzę. (Jako że narzędzia prawne cenzury prewencyjnej umożliwiały blokowanie publikacji niezgodnych z preferencjami partii rządzącej, można przyjąć, że książki wydane w oficjalnym obiegu wpisywały się w promowany kierunek myślenia, a przynajmniej nie kłóciły się z nim). Lata następujące po umownych subepokach można postrzegać raczej jako kontynuację pewnych ścieżek myślowych, niż ich wytyczanie.
3. Choć celem artykułu nie jest umieszczenie materiału historycznego w konkretnym kontekście teoretycznym, dla zainteresowanych takim zestawieniem interesujące może być sięgnięcie po takie pozycje jak Grau, 2013; Kealiinohomoku, 2013; Williams, 2013; Mrozik, 2022.
4. Nieco inaczej rozmieszczają akcenty *Db*: Kowbojka jest „najlepsza i najśmielsza pomiędzy jeźdźcami" (s. 261), a głównym problemem jest ubiór: „w biednym, chłopięcym stroju nie ma powodzenia na zabawie i nie może pozyskać serca ukochanego" (s. 261); z kolei nowy strój jest „niezwykle humorystyczny" (s. 261). Mimo to bohaterka zostaje zaproszona do tańca (przy czym „tańczy początkowo nieśmiało", co nieco dziwi u tak śmiałej i przedsiębiorczej postaci) i dzięki świetnemu popisowi pozyskuje „nie tylko serce ukochanego, ale i wszystkich obecnych chłopców" (s. 261). *Summa summarum* wychodzi podobnie: by dziewczyna miała w życiu dobrze (czyli: znalazła sobie mężczyznę), ma unikać stereotypowo „męskich" aktywności, nie przesadzać z samodzielnością i ładnie się ubierać.
5. Określenie „prymitywna" łączy się z postawami ewolucjonistycznymi i etnocentrycznymi, które silnie cechują literaturę epoki i będą tematem kolejnego artykułu w ramach projektu. Inną kwestią, która znajdzie miejsce w jednym z dalszych tekstów, jest przeoczanie przemocy (w tym: seksualnej) i romantyzowanie jej.
6. Interesujące przy tym, że *Tjr* uważa funkcję mężczyzny w adagio tancerki za „raczej bierną" (s. 117), mimo że ten, przykładowo, „podnosi ją" (s. 117).
7. Następującego dalej opisu pary „osób płci różnej" (s. 25) w świetle językowych praktyk epoki raczej nie należy interpretować jako dopuszczającego istnienie większej liczby płci niż

dwie.
8. Dalej w jakimś stopniu wybacza się to, stwierdzając łaskawie, że „przy charakterze jej tańca wada ta nie była jednak rażąca” (s. 74-75).
9. Czemu zdecydowano się na to przywołanie, jest tym bardziej nieoczywiste, gdyż baletmistrz „nie znał Camargo w rozkwicie jej talentu i sławy” (s. 71), więc „uwaga o powierzchowności baleriny jest chyba niesłuszna” (s. 71). Cytowany jest też Emil Campardon, twierdzący, że uroda artystki była „najwdzięczniejsza, odpowiadająca jej wielkiemu talentowi; ręce, nogi, cała postać tancerki miały kształty doskonałe” (s. 71). Jak wiele miejsca poświęcono temu, co kilku mężczyzn myślało o wyglądzie jednej kobiety!
10. Współczesne określenie „wszystkie płcie” w omawianej literaturze nie występuje.
11. Preferencja wysokiego wzrostu ma wymiar etnocentryczny i zostanie omówiona w odrębnym artykule.
12. Wiele takich danych zawierają *Db*. Pokaźne ich części pisane są jednak w konwencji biogramów, informacje o pokrewieństwach i powinowactwach nie mają więc dyskryminacyjnego wymiaru, a są standardem dokumentacyjnym. Wątpliwości budzi tylko podkreślenie, że Teresa Vestris była siostrą Gaetana, gdy mowa o jej roli nauczycielki Jeana Barthélemy Lany’ego (s. 93), czy określenie bezimiennej żony Filippo Taglioniego mianem „córki znakomitego śpiewaka Karstena” (s. 119) w biogramie Marii Taglioni.
13. Jest to zbieżne z życzeniem patriarchatu, by kobiety miały niespożyte siły do realizacji wielu zobowiązań (i „zobowiązań”), ale nie uwidaczniały tego zasobu, sprawiając wrażenie delikatnych i słabych.
14. Zgadza się jednak, by był „w niektórych tańcach mężczyzna przebrany za kobietę” (s. 129), co uzasadnia głównie wielowiekową obecnością takich strategii w różnych kulturach i epokach.
15. Uprzedzenia wobec osób o tożsamości płciowej wykraczającej poza binarne ujęcie (najczęściej stereotypowo identyfikowanej) męskości i kobiecości, np. osób niebinarnych czy gender fluid.
16. Podobne stereotypy reprodukują *Db*, utożsamiające męskość z byciem „surowym, poważnym, skupionym” (s. 245).
17. Swoją drogą w *Db* odwołanie do tego miejsca *Dot* zilustrowano (s. 16) ryciną postaci w ubiorach tradycyjnie „męskich” i „kobiecych” niczym nieróżniące się w możliwej do wywnioskowania z identycznych pozycji skromności versus wojowniczości.

Bibliografia

Bardzo śpiąca królewna – Augustyn Bloch, red. Z. Krawczykowski, Teatr Wielki w Warszawie, Warszawa 1974.

Ekiert, Janusz, *W kręgu opery i baletu*, CPARA, Warszawa 1958.

Grau, Andrée, *Mity o pochodzeniu,* tłum. Jadwiga Majewska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Ha!art, Kraków 2013.

Iwaszkiewicz, Jarosław; Szyfman, Arnold; Turska, Irena, *Leon Wójcikowski*, Państwowa Opera w Warszawie, Warszawa 1958.

Kealiinohomoku, Joann, *Antropolog przygląda się baletowi jako formie tańca etnicznego*, tłum. K. Pastuszak, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Ha!art, Kraków 2013.

Kleinrok, Aleksandra; Kupidura, Zuzanna; Raszewska-Kursa, Hanna, *Bibliografia zagadnień tańca 1967-2017. Wybrane obszary*, 2020, https://taniecpolska.pl/aktualnosci/bibliografia-zagadnien-tanca-1967-2017-wybrane-obszary / [dostęp: 20.04.2026].

Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu*, tłum. i wstęp J.W. Reiss, z zasiłku Ministerstwa Szkół Wyższych i Nauki, Warszawa 1951.

Mamontowicz-Łojek, Bożena, *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918-1939)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972.

Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką, red. Sekcja Teorii i Historii Sztuki Państwowego Instytutu Sztuki 1950, nr 12.

Mrozik, Agnieszka, *Architektki PRL-u. Komunistki, literatura i emancypacja kobiet w powojennej Polsce*, IBL PAN, Warszawa 2022.

Opera Śląska 1945-1955, red. książki N. Olszewska, red. odpowiedzialny Z. Hierowski, „Śląsk", Stalinogród 1956.

Ostrowska, Irena, *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1945-1955*, CPARA, Warszawa 1959.

Ostrowska, Irena, *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1956-1957*, CPARA, Warszawa 1960.

Ostrowska, Irena, *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1965-1966*, CPARA, Warszawa 1968.

Pudełek, Janina, *Powojenne książki o balecie*, „Pamiętnik Teatralny" 1965, z. 3-4.

Rey, Jan, *Taniec, jego rozwój i formy*, tłum. I. Turska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Sygietyński, Antoni, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX*, oprac. i wstęp B. Mamontowicz-Łojek, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.

Szczuka, Wanda, *Gest sceniczny*, CPARA, Warszawa 1970.

Turska, Irena, *Balet rosyjski i radziecki*, Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik" Warszawa 1950.

Turska, Irena, *Co to jest balet?*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957.

Turska, Irena, *Przewodnik baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

Turska, Irena, *Taniec bawi i opowiada*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1970.

Williams, Drid, *Dlaczego ludzie tańczą?*, tłum. A. Kamińska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Ha!art, Kraków 2013.

Wysocka, Tacjanna, *Dzieje baletu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.

Wystawa baletu angielskiego, red. Komitet Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, „Sztuka", Warszawa 1956.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/co-w-tancu-scenicznym-promowano-i-czego-oczekiwano*