didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/inspiracje-isadora

/ FESTIWALE

Inspiracje Isadorą

Stanisław Godlewski

19. Międzynarodowy Festiwal Tańca i Performansu „Ciało/Umysł”, Warszawa, 6 czerwca – 10 października 2020

Tegoroczna edycja festiwalu Ciało/Umysł mimo pandemii odbyła się na żywo, uzupełniona działaniami online. W Internecie można było posłuchać krótkich tekstów o patronce tegorocznej edycji Isadorze Duncan, pod redakcją Hanny Raszewskiej-Kursy, obejrzeć przygotowane przez tancerki i choreografki filmiki w ramach cyklu *21 lekcji tańca na XXI wiek*, wysłuchać wywiadów z zaproszonymi artystami. Hasło tej edycji brzmiało: „Przestrzeń jak powietrze” i odnosiło się do niedawnego doświadczenia lockdownu (w trakcie którego brak możliwości swobodnego poruszania się w otwartych przestrzeniach był dotkliwie odczuwalny). Tyle jeśli chodzi o to, dosyć ogólne hasło, które właściwie nie rezonowało w żaden sposób z prezentowanymi spektaklami. Za to było dużo więcej nawiązań do matronki tej edycji, Isadory Duncan.

Wybór Duncan był strzałem w dziesiątkę. Wciąż żywa jest legenda jej awanturniczego życia wypełnionego licznymi romansami (hetero- i homoseksualnymi), sukcesami, tragediami, zakończonego spektakularną śmiercią (szal wkręcony w koła kabrioletu). Jednocześnie ten wizerunek artystki skandalistki, choć fascynujący, banalizuje rewolucyjne zmiany, jakich Duncan dokonała w obszarze tańca. Zbyt często te dokonania zbywa się stereotypowym obrazkiem tańczącej boso artystki w zwiewnych szatach *à la* antyczna Grecja. Jeśli przyjrzeć się bliżej praktykom i życiu Isadory, widać, że antycypowała wiele tematów, którymi dziś zajmują się artystki. Ekologia, ekonomia i rewolucja, praca z pamięcią i historią, sprzeciw wobec wirtuozerii i hierarchii – gdy wraca się do opisów prac i do teorii Duncan, widać wyraźnie, jak bardzo wyprzedzała ona swój czas i jak niektóre jej idee dopiero dzisiaj zaczyna się brać na poważnie.

Do spuścizny choreografki odwoływała się Iwona Olszowska w *TransFormBeeing* – performatywnym spacerze po zielonych terenach warszawskiego Jazdowa z udziałem tancerzy i publiczności. Olszowska inspirowała się przede wszystkim związkami tańca z przyrodą, dlatego jej projekt zakładał między innymi eksplorowanie krajobrazu miejskiego, narzucanie widzom innej niż zwykle perspektywy, która pozwalała w miejskim parku dostrzec nieustanny ruch materii. Swobodnie improwizujące ciała tancerzy, wykorzystujących ukształtowanie terenu, drzewa, wzniesienia, rzeczywiście kojarzyły się z tańcem wyzwolonym.

Duncan zainspirowała się także Iza Szostak, która w ramach festiwalu pokazała *work-in-progress* do swojego najnowszego projektu. Artystka zajmuje się obecnie przestrzenią wirtualną i wirtualnymi ciałami – widzowie mogli oglądać Szostak oblepioną czujnikami, w hełmie wirtualnej rzeczywistości, i jej awatara na ekranie, poruszającego się w stworzonej

wcześniej krainie. I choć Duncan snuła wizje na temat przyszłości tańca i Tancerki Przyszłości (ten tekst jest radykalnie feministyczny[1]), to jednak w projekcie Szostak nawiązania do Duncan były raczej pretekstowe. Także przyjemność oglądania tego typu projektu jest dosyć wątpliwa (trochę jakby oglądało się z boku, jak ktoś świetnie się bawi, grając w grę komputerową). Ale trudno mieć pretensje, skoro był to tylko pokaz *work-in-progress*.

To były jednak dość luźne inspiracje dla indywidualnych projektów, a chciałbym skupić się przede wszystkim na spektaklach, w których Duncan była bohaterką i które łączy to, że odtwarzano w nich fragmenty jej oryginalnych choreografii.

W *Dance, Pilgrim, Dance* Kasia Wolińska korzysta z partytury ruchowej choreografii *The Revolutionary*, którą Duncan stworzyła około roku 1923 do muzyki Skriabina (nagrania choreografii Duncan w wykonaniu innych tancerek można bez trudu znaleźć w Internecie). Ponieważ, jak pisze Wolińska w zapowiedzi spektaklu, sam Lenin oklaskiwał występy Duncan i zaoferował wsparcie finansowe dla jej szkoły, Duncan stworzyła kilka choreografii, które wyrażały poparcie dla idei komunistycznych, w tym *The Revolutionary*.

Wolińska przypomina tę nieoczywistą historię związku rewolucjonistki tańca z rewolucją komunistyczną. Scenografia to przede wszystkim wyświetlany na półprzezroczystej płachcie złoty pomnik Lenina, który topnieje i rozpływa się wraz z trwaniem spektaklu. Wolińska, cała w czerwieni, odtwarza niektóre elementy choreografii Duncan, jednak wpisuje je w nowy kontekst i badawczo się im przygląda. O ile u Duncan ruchy były wyraziste, ekspresyjne, momentami podkreślające muzyczne frazy Skriabina, o tyle Wolińska wykonuje tę choreografię dużo wolniej, celebrując gesty. Przez to choreografia staje się bardziej hieratyczna – widać wyraźnie figury

przypominające socrealistyczne rzeźby i figuracje. Co jest dosyć zaskakujące – bo na dobre socrealizm zaczął się rozwijać przecież kilka lat po śmierci Duncan. Jednocześnie, poprzez zakrycie twarzy czerwoną chustą, spowolnienie ruchów i autorskie przetworzenie starej choreografii Wolińska wydobywa, paradoksalnie, jej nowoczesność. Zakrycie twarzy powoduje, że taniec przestaje być tak emocjonalny, staje się bardziej abstrakcyjny, odrywa od oryginalnych znaczeń.

Wolińska zatem świadomie eksponuje zaangażowanie ideowe artystki, sposób, w jaki antycypowała ona pewien rodzaj ilustracyjności charakterystyczny dla socrealizmu. Co istotne, Wolińska nie ocenia, raczej pokazuje splot zaangażowania, rewolucji i wyzwolenia. Z jednej strony Duncan radykalnie zerwała ze sztywnym dziedzictwem baletu, z drugiej antycypowała sztywną ilustracyjność sztuki komunistycznej. Być może klucz do interpretacji *Dance, Pilgrim, Dance* kryje się w scenografii – w obliczu żywego, poruszającego się ciała topnieją pomniki. Co metaforycznie znaczy mniej więcej tyle, że „żywa" praktyka zawsze wymyka się totalizującym interpretacjom, teoriom i ideologiom. Poprzez wprowadzenie – na nowo, na swoich zasadach – dzieła Duncan, Wolińska pokazuje jego estetyczno-polityczne uwikłanie, a zarazem demonstruje, jak samo tańczące ciało te upraszczające interpretacje przerasta.

Zupełnie inaczej postąpił Jérôme Bel. Jego *Isadora Duncan* to kolejny metataneczny projekt (podobnie jak choćby *Véronique Doisneau* czy *Pichet Klunczun and myself*). Tyle tylko, że to, co w poprzednich projektach sprawdziło się bardzo dobrze – czyli połączenie choreografii z narracją (czasem bliską wykładowi performatywnemu), tutaj nie zdało egzaminu. W *Isadorze* wykład o życiu i twórczości Duncan prowadzi współpracowniczka Bela, bardzo sympatyczna Sheila Atala. Opowiada to, co właściwie większość

z nas wie, a co da się streścić w bryku z gatunku „życie i twórczość”. Jej narrację uzupełniają choreografie Duncan wykonywane przez Elisabeth Schwartz – tancerkę specjalizującą się w tańcu wyzwolonym i przedstawicielkę trzeciego pokolenia tradycji Isadory (której sześć uczennic – „Isadorables” – uczyło choreografii kolejne tancerki, a te kolejne).

Schwartz tańczy wspaniale, ma lekkość, a jednocześnie siłę; jest wyrazista, ale nie banalizuje przekazu ruchów. Dlatego tak wielka szkoda, że ta świetna i interesująca tancerka zostaje właściwie sprowadzona do roli żywej ilustracji. Schwartz nic nie mówi, jedynie wchodzi na scenę, tańczy, wychodzi. Całą narrację prowadzi Atala, która opowiada o twórczej metodzie Duncan: obrazach i skojarzeniach, które korespondują z konkretnymi fragmentami choreografii. Kilkakrotnie Bel powtarza w spektaklu schemat: najpierw Schwartz wykonuje choreografię, potem Atala naświetla jej kontekst biograficzny, Schwartz tańczy jeszcze raz – tym razem jej ruchy uzupełniane są narracją Atali, która mówi o hasłach-obrazach zaprojektowanych przez Duncan; wreszcie choreografia zostaje powtórzona trzeci raz, by widz, już w pełni świadomy, zrozumiał, o co chodzi i docenił kunszt dzieła. Ten nachalny dydaktyzm zaczyna irytować już za drugim razem. W efekcie cała przyjemność oglądania tańca zostaje widzom odebrana, ponieważ ponad tańczącym ciałem jest słowna narracja, która narzuca interpretację i dookreśla sensy. To, co w poprzednich projektach Bela ujmowało nieoczywistością, szczerością i prostotą, tutaj zmienia się w banał.

W szerszym planie wygląda to jeszcze gorzej: oto uznany i utytułowany francuski choreograf konceptualny wykorzystuje na scenie dwie dziewczyny, by opowiedzieć o amerykańskiej artystce, która zrewolucjonizowała światowy taniec. Ale zrobiła to za pomocą samego tańca – zaś Bel opowiada

o tym za pomocą logicznego, dyrektywnego wykładu, ilustrowanego fragmentami „na żywo”. Tym samym zaprzecza ideom Duncan. Opowiada o ciele jakby bezcieleśnie (równie dobrze zamiast Schwartz mogłyby być nagrania z jej występów), spłyca i ujednoznacznia to, co Duncan nazwała „tańcem wyzwolonym”.

Nie jest to w żadnym razie odkrywcza teza, że dziedzictwo Isadory Duncan okazuje się o tyle żywe, o ile artystki podejmują z nim twórczy dialog, filtrują idee i koncepcje dawnej mistrzyni przez własną praktykę, wrażliwość i pomysły, ryzykując. Jeśli artysta chce jedynie ująć pracę i życie tak potężnej osobowości w zgrabnej formule kompaktowego dzieła, idealnego do pokazywania na festiwalach – to przepis na katastrofę.

Autor/ka

Stanisław Godlewski

Stanisław Godlewski – doktorant na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM, krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego". Zajmuje się historią teatru XX wieku, realizuje Diamentowy Grant poświęcony współczesnej polskiej krytyce teatralnej.

Przypisy

1. Link do tekstu po angielsku można znaleźć na stronie Kasi Wolińskiej: http://www.danceisaweapon.com/, polski przekład z 1905 roku (sygnowany Zofia S.) jest dostępny na stronie Polony: https://polona.pl/archive?uid=61065118&cid=61905256 [dostęp: 14 XII 2020].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/inspiracje-isadora*