

Spis treści

Jadwiga Majewska. Jak się tańczy w Ameryce	VI
Sally Banes. Wstęp	X
Źródła tańca <i>post-modern</i>	2
Simone Forti – tańczyć jak nowo narodzony	22
Simone Forti. <i>Opowieści o zwierzętach</i>	40
Yvonne Rainer – estetyka odrzucenia	44
Yvonne Rainer. Wypis z <i>Niby-analizy niektórych tendencji „minimalistycznych” w minimalnych, a przecież bogatych działaniach tanecznych, albo analiza „Trio A”</i>	58
Steve Paxton – fizyczność	60
Steve Paxton. <i>Satisfyin Lover</i>	75
Trisha Brown – grawitacja i lewitacja	80
Trisha Brown. <i>Mapa nieba</i>	95
David Gordon – wieloznaczności	100
David Gordon. <i>Odpowiedź</i>	113
Deborah Hay – taniec kosmiczny	116
Deborah Hay. Wypisy z <i>The Grand Dance</i>	131
Lucinda Childs – akt widzenia	136
Lucinda Childs. <i>Street Dance</i>	149
Meredith Monk – metafory domowej roboty	152
Meredith Monk. <i>Notatki na temat głosu</i>	170
Kenneth King – być tańczącym bytem	172
Kenneth King. <i>Z Print-Out</i>	188
Douglas Dunn – chłodne symetrie	190
Douglas Dunn. <i>Mówić tańcząc</i>	203
Grand Union – taniec jako przedstawienie życia codziennego	206
Grand Union. Pytania i odpowiedzi	223
Wybrana bibliografia	240
Chronologia	251
Spis ilustracji	261
Indeks nazwisk i tytułów	262

Jak się tańczy w Ameryce

Terpsychora w tenisówkach Sally Banes to pierwsze na polskim rynku wydawniczym tłumaczenie pozycji należącej do kanonu rozważań nad tańcem współczesnym¹. Książka została opublikowana w Ameryce w 1980 roku; kolejna edycja, z obszernym nowym wstępem – w roku 1987. To praca klasyczna, wielokrotnie wznawiana, wydawana w wysokich nakładach i tłumaczona na wiele języków.

W książce znajdziemy szeroką panoramę artystycznych i społecznych wydarzeń, wśród których wyrosła i rozkwitła amerykańska awangarda. Błyskotliwe interpretacje uzupełniają opisy przedstawień, zdjęcia i wypowiedzi artystów. Odważne opinie nie wykluczają głębokiego zrozumienia tańca *post-modern*, a erudycja autorki pozwala poznać nie tylko taniec, ale również sztuki wizualne i performatywne, rozwijające się w Nowym Jorku lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Pierwsza książka Sally Banes do dziś uważana jest za niezastąpione źródło wiedzy o tańcu *post-modern*. Jest obowiązkową lekturą dla wszystkich zajmujących się tańcem współczesnym, awangardową sztuką, Nowym Jorkiem, Ameryką.

Banes właściwie jako pierwsza zajęła się opisem i analizą działań artystów pokolenia Judson Church. Do tej pory poświęcano im głównie recenzje; wyróżniają się wśród nich krótkie, pisane ciętym językiem teksty Jill Johnston, krytyczki i artystki, publikowane w tygodniku „The Village Voice”. W historii tańca, szczególnie w Ameryce, a zwłaszcza w Nowym Jorku, lata sześćdziesiąte były erą intensywnego eksperymentowania. *Terpsychora w tenisówkach* jest wyjątkowa również ze względu na to, że odzwierciedla owo bogactwo w krytycznej analizie form i technik oraz w szczegółowym opisie nowych zjawisk. O ile poszczególne rozdziały pisane były niejako na gorąco, w żywym kontakcie z artystą i nowym jego dziełem, wstęp do wydania z 1987 roku jest już próbą historycznej syntezy zjawiska i jego roli we współczesnej amerykańskiej sztuce i społeczności artystów. Tę analityczną perspektywę badacza, połączoną z głębokim zaangażowaniem właściwym dla odbiorcy, autorka podtrzyma w kolejnych książkach, z czasem jednak coraz bardziej akademickich.

Ale ta pierwsza, najbardziej osobista i pełna pasji opowieść o niemal rówieśnikach autorki jest również głębokim traktatem o... chciałam napisać: „o filozofii” tańca, ale powinnam chyba powiedzieć – o mądrości tej sztuki. Stanowi przykład myślenia o tańcu i myślenia tańcem o świecie, w którym, dzięki ciału poruszonemu i poruszającemu, jest się bardziej intensywnie.

Książka Sally Banes jest rzetelnym opracowaniem historycznym i praktycznym podręcznikiem wnikliwej, analitycznej krytyki, ale też niezwykle osobistym świadectwem. I to wyczuwa się na każdej stronie. Banes znała ludzi, o których pisze, bywała nie tylko na spektaklach, ale i na próbach, żyła ich sprawami. Czytając ten esej, bo w istocie jest to jednolita wypowiedź, przypatrujemy się więc delikatnemu naskórkowi sztuki, cienkim warstewkom procesu tworzenia, zarastaniu blizn minionych inspiracji i tworzeniu się ran w konfrontacji z teraźniejszością, otarciom najprostszych myśli o genialność, sińcom powtarzanych pomyłek, urazom doznany od przyjaciół i ciosom zadany współtwórcom, nieudolnym początkom i błyskotliwym zakończeniom karier. To krytyka empatyczna w szerokim tego słowa rozumieniu – odznaczająca się umiejętnością wnikania w intencje artysty (niekoniecznie z nimi sympatyzując) i wrażliwością na esencję jego dzieła, przejawiająca się wszechstronnym badaniem otoczenia społecznego, politycznego, duchowego, w którym twórcy ci żyli nie tylko jako artyści, lecz jako ludzie nieróżniący się od swojej publiczności.

Treścią tej książki jest bowiem ostatecznie tajemnica wspólnoty pomiędzy patrzącym i rozumiejącym a prezentującym i działającym. To wspólnota uczestników wydarzenia, do przeżycia którego zaprasza artysta; postawa zatem jakże różna od europejskiej programowej konfrontacji, prowokacji, manipulacji, dominacji. Dlatego historia tańca *post-modern* w Ameryce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest również historią kolejnego kroku Amerykanów ku własnej oryginalności w sztuce. Już niedługo, właśnie w dziedzinie tańca, kierunek wpływów odwróci się. Amerykańskie rozumienie tańca wpłynie bowiem nie tylko na przyszłych, w tym europejskich, tancerzy i choreografów, ale przede wszystkim na publiczność. Twórcze działania artystów ciała w ruchu miały bowiem od początku cel również edukacyjny. Zwrócenie uwagi na ruch sam w sobie, na ruch najprostszy i najbliższy każdemu z nas, uczyło człowieka, wchodzącego na spektakl z nowojorskiej ulicy, odczuwania własnego ciała i własnego ruchu. Opisy amerykańskiej krytyczki są więc również świadectwem narodzin nowego języka.

Sally Banes uczy patrzeć. Pisze nie tyle w celu, ile raczej z powodu; najpierw zawsze bowiem dostrzeża, co jest źródłem przyjemności widza i performerera, żeby uniknąć narzucania jednej i drugiej stronie własnych oczekiwań. Opisując, nadaje sens ruchowi; sens, który jest nie tylko znaczeniem, lecz również świadectwem autentycznego spotkania. Jej patrzywanie pokazuje to, czego widz może nie dostrzec, bo nie musi znać wszystkich kontekstów. Toteż Banes często odwołuje się do sztuki współczesnej, minimalistycznej i formalnej, abstrakcyjnej i popularnej, zarówno plastyki, jak i muzyki, rzadziej do teatru. Inaczej niż w Polsce, gdzie taniec postrzegany jest przede wszystkim w kontekście sztuki teatru.

Wprowadzając taką perspektywę, Banes podkreśla, że taniec współczesny pojawia się jako nowy rodzaj sztuki w szczególnym momencie rozwoju kultury, który nazywa późną nowoczesnością. Jednym z podstawowych odkryć drugiej połowy XX wieku jest obecność ciała w przestrzeni intelektualnej i estetycznej człowieka nowoczesnego. Domaga się ono obecności w świadomości i w codzienności widzów – a więc potrzebuje właściwych narzędzi percepcji. Taniec współczesny jest zatem sztuką nie tylko nową, ale i innowacyjną, dostarczającą nowych narzędzi współczesnej wrażliwości estetycznej. Sposób, w jaki Sally Banes opisuje ruch, pokazuje, że sens w tańcu pochodzi nie tyle z odczytywania znaków, ile z analizy wrażeń, jakie towarzyszą oglądaniu poruszającego się ciała wraz z całą jego historią.

Nie ukrywam, że chciałabym, aby ta książka i opowiedziane w niej historie artystycznych osobowości stały się inspiracją dla polskich artystów. Mam bowiem poczucie, że w obecnej duchowej i społecznej sytuacji sztuki – nie tylko tanecznej – w Polsce istnieje potrzeba przywrócenia pozycji artysty jako podmiotu twórczego, samodzielnego, indywidualnego, nie zaś jako narzędzia ideologii społecznej, procedur rynkowych czy politycznych. Istnieje potrzeba przywrócenia odwagi tworzenia, która nie unika konfrontacji z ryzykiem nieakceptacji, ośmieszenia, niezrozumienia czy wręcz wykluczenia. Wreszcie – potrzeba odnowy porozumienia z widzem-współuczestnikiem.

Sądzę też, że mamy dzisiaj do czynienia z deficytem artystycznego przeżycia, głębokiego, estetycznego poznania, korzystania ze sztuki jako źródła duchowych uniesień i intelektualnej fascynacji. Artyści pokolenia, o którym pisze autorka tej książki, działali w grupie, a przecież indywidualnie, każdy z nich rozwijał własny, oryginalny program, już nie tylko twórczości, ale i twórczego życia, nie dbając przy tym o pozycję społeczną ani medialny sukces (mieli szczęście, że w Ameryce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych życie było tanie, a stypendia i rezydencje napływające z uniwersytetów wystarczające, aby nie troszczyć się o byt). Fascynujące, z jaką niezwykłą powagą i odwagą, a zarazem swobodą i bezpretensjonalnością traktowali oni swoją działalność. Sally Banes nie przypadkiem poświęca swoją książkę osobowościom; jak sądzę, pragnie podkreślić, że jakkolwiek każda sztuka jest wyrazem ducha swoich czasów, to jednak nie jest ona produktem anonimowych sił społecznych, lecz dziełem pojedynczych osób, z ich osobistą biografiami, wiarą i doświadczeniem.

Osób, niekoniecznie nadzwyczajnych osobowości. Zaprezentowani tu artyści nie są przecież wszyscy erudytami, wykształconymi zawodowcami w dziedzinie akademicko pojętej sztuki. To przeważnie zwyczajni ludzie, którzy rozglądają się wokół i przetwarzają doświadczenia w działania, którymi mogą i chcą dzielić się

z innymi. Nie manipulują widzem, nie próbują mu niczego narzucać, lecz stawiają mu wyzwania, traktując go jak równorzędnego partnera. Nie jest to sztuka, która z wyzyna tysiącletniej tradycji zniża się do prostego człowieka; to sztuka prawdziwie demokratyczna i egalitarna, a więc niemal rytualnie wrośnięta w codzienność, w aktywność człowieka jako Każdego. Sally Banes opisuje zamkniętą już epokę; tęsknota za nią, mam wrażenie, zaowocować może nowym otwarciem.

Jadwiga Majewska

Przypisy

1. Barbara Sier-Janik w połowie lat dziewięćdziesiątych opracowała broszurowe wydanie poświęcone tej tematyce: *Post modern dance. Zarys problematyki – twórcy i techniki*, Warszawa 1995, opierając się w dużym stopniu na publikacji Sally Banes.

Wstęp

Kiedy we wczesnych latach sześćdziesiątych Yvonne Rainer zaczęła używać określenia *post-modern* w odniesieniu do prac własnych i do dzieł swoich rówieśników, które realizowali wspólnie w Judson Church i w innych miejscach, miała na myśli przede wszystkim chronologię. To właśnie jej pokolenie było tym, które przyszło po *modern dance*, toteż początkowo termin ten stosowano do niemal każdej formy tańca teatralnego, z wyjątkiem baletu i sztuki służącej rozrywce.

W późnych latach pięćdziesiątych *modern dance* wykrystalizował się pod względem stylistycznym i teoretycznym, wyłoniwszy się jako rozpoznawalny gatunek tańca, w którym używa się wystylizowanych ruchów i poziomów energii, ujętych w czytelne struktury (temat i wariacje, ABA itd.), by za ich pomocą przekazywać uczucia, a przy tym jeszcze formułować społeczne przesłanie. Choreografia posiłkowała się ekspresyjnymi elementami teatru: muzyką, rekwizytami, oświetleniem i kostiumami. Aspiracje *modern dance*, od początku antyakademickie, były jednocześnie prymitywistyczne i nowoczesne. Stosowane w nim środki (grawitacja, dysonans, podkreślona horyzontalność ciała) miały opisywać chaos nowoczesnego życia; choreografowie patrzyli w przyszłość, jednocześnie jednak zerkali w stronę tańców rytualnych, pochodzących zwykle spoza obszaru kultury zachodniej¹.

Z kolei wcześnie choreografowie *post-modern*, świadomi swojej roli w tworzeniu alternatywy wobec *modern dance* oraz w pełni zdając sobie sprawę z kryzysu tańca i innych dziedzin sztuki, uważali się zarazem za przedstawicieli i krytyków dwóch różnych tradycji tańca. Pierwsza to XX-wieczne zjawisko *modern dance*, druga to klasyczna baletowa *danse d'école*, z jej surowymi kanonami piękna, wdzięku, harmonii i przepisową wertykalnością ciała, której historia sięga renesansowych dworów europejskich. Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve'a Paxtona i innych choreografów *post-modern* z lat sześćdziesiątych pod względem estetycznym nic nie łączyło, jednoczyło ich raczej radykalne podejście do choreografii, pragnienie przededefiniowania medium tańca.

Wydawało się, że we wczesnych latach siedemdziesiątych pojawił się nowy styl, z własnym kanonem estetycznym. W 1975 roku Michael Kirby wydał monograficzny numer pisma „The Drama Review” poświęcony tańcowi *post-modern*,

w którym jako jeden z pierwszych użył tego terminu w druku w odniesieniu do tańca, proponując jednocześnie definicję nowego gatunku:

W teorii *post-modern dance* choreograf nie stosuje do dzieła standardów wizualnych. Ogląd dokonuje się wewnątrz: ruchu nie ustala się wstępnie ze względu na jego cechy, ale wynika on z pewnych decyzji, celów, planów, schematów, zasad, pojęć lub problemów. Bez względu na to, jaki ruch objawi się w trakcie spektaklu, jest on dopuszczalny o tyle, o ile przestrzega się zasad ograniczenia i kontroli².

Według Kirby'ego, taniec *post-modern* odrzucił muzykalność, znaczenie, charakterystykę, nastrój i atmosferę, wykorzystując kostium, oświetlenie i przedmioty wyłącznie funkcjonalnie. Obecnie definicja Kirby'ego wydaje się zbyt ograniczona, odnosi się ona bowiem tylko do jednego, analitycznego stadium (które zamierzam w tym miejscu prześledzić) spośród wielu, jakie pojawiły się w trakcie rozwoju tańca *post-modern*.

Termin *post-modern* oznacza co innego w każdej dziedzinie sztuki, a także – szerzej – kultury. W roku 1975, tym samym, w którym ukazał się numer „The Drama Review” poświęcony tańcowi *post-modern*, Charles Jencks użył tego terminu w odniesieniu do nowej tendencji w architekturze, która także zaczęła pojawiać się na początku lat sześćdziesiątych. Według Jencksa, postmodernizm w architekturze polega na podwójnie kodowanej estetyce: z jednej strony architektura ta chce się podobać wszystkim, z drugiej zaś ma znaczenie ezoteryczno-historyczne, zrozumiałe dla znawców³. W owym czasie w świecie tańca chyba tylko Twyla Tharp⁴ mogła zmieścić się w takiej definicji, jej choreografie nie były jednak powszechnie uważane za taniec postmodernistyczny. Większość „nowego tańca” z lat osiemdziesiątych również pasuje do tej definicji, dziś jednak byłoby aktem rewizjonizmu nazywać postmodernistycznym (*post-modern*) wyłącznie taniec z lat osiemdziesiątych. Jest on raczej, jak wyjaśnię poniżej, czymś „po modernizmie” (*post-modernist*). W dziedzinie sztuk wizualnych i teatru wielu krytyków używało tego określenia w odniesieniu do dzieł, które są kopią innych dzieł sztuki lub komentarzem do nich, kwestionując wartość oryginalności, autentyczności i mistrzostwa, prowokując tym samym komentarze w duchu Derridiańskiej teorii symulaków. Pogląd ten rzeczywiście pasuje do niektórych postmodernistycznych dzieł tanecznych, jednak nie do wszystkich.

Zamieszczenie, jakie w dziedzinie tańca wprowadza termin „postmodernistyczny” (*post-modern*), staje się tym większe, że historyczny *modern dance* nigdy nie był naprawdę „modernistyczny” (*modernist*). Niejednokrotnie właśnie na arenie tańca postmodernistycznego (*post-modern*) pojawiały się problemy dotyczące też

innych sztuk: uznanie materialności medium, ujawnienie cech istotowych tańca jako formy sztuki, wydzielenie elementów formalnych, wyodrębnienie form i wyeliminowanie tematów spoza sfery tańca. Tak więc pod wieloma względami to właśnie taniec postmodernistyczny (*post-modern*) funkcjonuje jako sztuka „modernistyczna”. Oznacza to, że taniec *post-modern* nastąpił po *modern dance* (stąd: *post-*) i, podobnie jak postmodernizm w innych dziedzinach sztuki, był tańcem antymodernistycznym (*anti-modern dance*). Ale tak, jak „modern” w tańcu nie znaczyło „modernistyczny”, tak i określenie tańca jako *anti-modern dance* nie oznaczało wcale, że jest on antymodernistyczny (*anti-modernist*). Było wręcz przeciwnie. Analityczny *post-modern dance* z lat siedemdziesiątych reprezentował dążenia z istoty modernistyczne, co zresztą szło w parze z tak skończenie modernistyczną sztuką wizualną, jaką była rzeźba minimalistyczna⁵. A przecież istnieją też aspekty tańca *post-modern*, które wpisują się w zespół takich modernistycznych pojęć (funkcjonujących w obszarze innych sztuk), jak: pastisz, ironia, gra odniesień historycznych, wykorzystanie lokalnych materiałów, ciągłość kultury, zainteresowanie procesem, nie zaś produktem, znoszenie granic między różnymi formami sztuki oraz między sztuką a życiem, czy wreszcie ustanowienie nowych relacji między artystami a publicznością⁶. Niektóre z nowych kierunków tańca, powstałych w latach osiemdziesiątych, łączą się jeszcze ściślej z problematyką, jaką zwykliśmy łączyć z postmodernizmem w obszarze innych sztuk, zwłaszcza dotyczącą pastiszu. Jeśli jednak mielibyśmy nazwać taniec postmodernistyczny lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tańcem *post-modern*, to nowy taniec lat osiemdziesiątych mogliśmy określić mianem postmodernistycznego (*postmodernist*) – co wprowadziłoby jednak niepotrzebne zamieszanie terminologiczne. Ponadto uważam (o czym szerzej w akapicie dotyczącym lat osiemdziesiątych – s. XXI), że awangarda tańca wszystkich trzech dekad jest zwartą epoką i może być objęta jednym terminem. Nadal też opowiadam się za określaniem jej mianem *post-modern* (postmodernistycznej). Użycie tego terminu wymaga wszakże jeszcze jednego zastrzeżenia. Chociaż termin *post-modern* w odniesieniu do tańca został wprowadzony przez choreografów, z czasem stał się terminem stosowanym przez krytyków i obecnie większość choreografów uważa go za zawężający lub niedokładny. Wielu piszących o tańcu posługuje się dzisiaj tym terminem tak swobodnie, że może on oznaczać wszystko albo nic. Ponieważ jednak używa się go powszechnie od niemal dekady, wydaje się, że zamiast go unikać, powinniśmy go zdefiniować i używać rozważnie.

Źródła tańca *post-modern*

Dzisiejszym Amerykanom *modern art*¹ wydaje się staromodna. W połowie XX wieku powieść, malarstwo, rzeźba i muzyka, a także krytyka tychże, stanęły w obliczu kryzysu formy i treści – dotykającego samych korzeni sztuki. Odnosi się to również do *modern dance*, pojęcia obejmującego szereg indywidualnych idiomów i stylów, którym już od chwili powstania na początku XX stulecia przyszło podlegać niezliczonym zmianom, podziałom i wariacjom. Wciąż używamy pojęcia *modern dance* (taniec współczesny) w odniesieniu do ogromnej różnorodności spektakli tanecznych, które nie są zakorzenione w *danse d'école* (czyli w balecie). Taniec współczesny (*modern dance*) utożsamiany jest z estetyką, podczas gdy taniec rewiowy i musicalowy uważany jest za rozrywkę.

Chciałabym pokrótce prześledzić rozwój tańca współczesnego, aby pokazać, dlaczego w latach sześćdziesiątych musiał powstać gatunek, który obecnie zwieemy *post-modern dance*. Na początku był on nurtem undergroundowym i chociaż dzisiaj płynie bliżej powierzchni, w powszechnej świadomości wciąż sytuuje się poza głównym obszarem tańca współczesnego.

Ameryka XIX wieku nigdy nie rozwinęła trwałej tradycji baletowej, chociaż wychowała rodzimych tancerzy oraz zapewniła przychylną publiczność dla gościnnych występów takich gwiazd, jak Fanny Elssler i Marie Bonfanti. Ale to właśnie Amerykanka Loie Fuller (1862-1928), pracująca w Paryżu w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku, miała okazać się tą, która stworzyła podstawy tańca współczesnego. Prezentując taniec zapożyczony ze stylu rozrywkowego w poważnym kontekście sztuki wysokiej, Fuller określiła dwie charakterystyczne cechy tańca współczesnego: swobodę ruchu i formę solową.

Powiększając rozmiar spódnicy, w której występowała, oraz używając wspaniałych efektów świetlnych (które sama wynalazła i opatentowała), żeby przekształcić siebie, swoje rekwizyty i kostiumy w ruchome rzeźby ze światła i barw, Fuller (aktorka, dramatopisarka, menedżerka i tancerka) dokonała radykalnych zmian w sztuce tańca. Wiele z nich zostało odrzuconych lub pozostało w utajeniu aż do lat sześćdziesiątych. Fuller wystrzegła się na przykład okazywania emocji lub prezentowania osobowości wykonawcy, wirtuozerskiej techniki tanecznej, a nawet podziwu dla fizycznego piękna tancerza. Centrum przedstawienia uczyniła

obraz – przedmiot sztucznie wytworzony z tkanin, drążków, świateł i cieni. Za prawidłowy uważała taki sposób poruszania się, który przynosił pożądane efekty wizualne. W tańcu Fuller rzadko pojawiała się narracja, tekstem przedstawienia było fizyczne stwarzanie obecności przedmiotu. Nie nosiła ani gorsetu, ani trykotów, stopy miała bose lub obute w płaskie pantofle. Kiedy tańczyła z grupą, dbała o to, żeby zachowane zostały indywidualne sposoby poruszania się tancerzy. Często występowała z nieprzygotowanymi tancerzami i pozostawiała im szeroki wybór co do sposobu poruszania się w uprzednio przygotowanej wizualnej ramie².

Kolejną tancerką z Ameryki, która święciła triumfy w Europie, była Isadora Duncan, Kalifornijka o piętnaście lat młodsza od Fuller. Jeszcze zanim zobaczyła Fuller i jej wspaniałe organiczne obiekty (co nastąpiło w Paryżu w 1899 roku), Duncan inspirowała się już naturą – falami, drzewami, cyklami pór roku – aby odnaleźć „naturalne” ekspresje ruchowe w ludzkim ciele, poza ograniczającymi kodami i kostiumami baletu. Tańczyła z gołymi nogami, boso, w luźnych szatach, używając płynnych, prostych ruchów podpatrzonych u postaci z greckich waz; jej tańce były wyrazem głębokich uczuć wzbudzonych przez muzykę Beethovena, Schuberta czy Chopina. Swoje proste tańce budowała z elementarnych, powtarzalnych struktur oraz najbardziej podstawowych kroków, służących po prostu przemieszczaniu się. Duncan, która pierwsze tournée po Europie odbyła pod auspicjami Fuller, akcentowała w tańcu to, co indywidualne – tyleż w formie swoich wystąpień, zwykle solowych, co i w ich treści, będącej wyrazem głębokich, intymnych uczuć.

Duncan wierzyła, że źródłem ludzkiego ruchu jest splot słoneczny, zasada dyktująca wykorzystanie w tańcu całego ciała, poczynając od wnętrza, w przeciwieństwie do baletowego, „zewnątrznego” wykorzystywania ramion i nóg. Oczywiście, jej choreografie nie były improwizowane, lecz realizowały ustalony scenariusz. Jednak z pewnością to jej charyzmatyczna obecność na scenie przepajała ten oszczędny taniec legendarną mocą. Przekonanie Duncan o nieograniczonych możliwościach ludzkiej wolności i osobistej ekspresji, zarówno w życiu, jak i w tańcu, jej niepohamowana miłość do ludzkiego ciała i odrzucenie sztywności narzuconej mu przez akademicki stosunek do tańca – ta postawa (bardziej niż zachowana szkicowa choreografia) jest jej najważniejszą spuścizną³.

Urodzona w 1879 roku Ruth St. Denis wychowała się – podobnie jak Fuller i Duncan – na zawodowej scenie. Od dzieciństwa tańczyła solówki na scenach rewiowych i grała w objazdowych zespołach. Podobnie jak Duncan, widziała w Paryżu tańczącą Fuller oraz była pod wrażeniem występów Sady Yacco⁴ i jej zespołu w teatrze Fuller podczas paryskiej Wystawy Światowej w 1900 roku. W przeciwieństwie do dwóch prekursorok *modern dance*, St. Denis pracowała najpierw w Stanach Zjednoczonych. Jednak, jak na ironię, to, co pokazywała

amerykańskiej publiczności, było jej osobistą wizją, przefiltrowaną przez oryginalną interpretację form orientalnych, jej własnym odczuciem wschodnioindyjskich, egipskich i japońskich stylów tańca. Powaga jej duchowego wysiłku podniosła egzotykę do poziomu sztuki wysokiej, chociaż zespół, który założyła w roku 1914 wraz z mężem Tedem Shawnem, często występował w środowisku wodewilowym. Trening w Denishawn Schools w latach 1915-1930 był eklektyczną mieszaniną podstaw baletu, ćwiczeń Delsarte'a oraz indyjskich, jawajskich, chińskich i japońskich technik tanecznych, a także „wizualizacji muzycznych” St. Denis. Były to tańce, które odzwierciedlały struktury kompozycji muzycznych pod względem nastroju oraz dźwięków i frazowania. Szkoła Denishawn ma znaczenie historyczne nie z powodu niezliczonych spektakli (które dzisiaj wydają się przestarzałe), ale dlatego, że kolejnemu pokoleniu choreografów *modern dance* zapewniła intensywny trening w zakresie szeroko rozumianych stylów, zdobywanie doświadczenia zawodowego oraz wyrazistej estetyki (egzotycznej i ekstrawaganckiej), przeciw której uczniowie zbuntują się w późnych latach dwudziestych⁵.

Martha Graham, wraz z dyrygentem Louisem Horstem oraz swoimi partnerami, Doris Humphrey i Charlesem Weidmanem, uważała taniec Denishawn za powierzchowny, frywolny i wystawny, za pokaz raczej indywidualnych umiejętności niż poważnej ekspresji. Starła się go poprawić, podchodząc do formy, techniki i treści bardziej schematycznie. Martha Graham uważała, że amerykańscy choreografowie powinni zajmować się tańcem amerykańskim, a nie wschodnim, oraz tematami, które dotyczyły najważniejszych problemów dnia dzisiejszego i nowoczesnego życia, nie zaś odległych miejsc i czasów. Nawet jeśli, jak wskazuje Jill Johnston, jej bohaterki były postaciami mitologicznymi, były one zarazem przedstawicielkami XX-wiecznego dążenia do „samoświadomości, konfrontacji i samostanowienia”⁶. Zarówno Graham, jak i Humphrey (oraz Mary Wigman w Niemczech) wykorzystywały przestrzeń w sposób teatralny, aby opracować interesujące je tematy. Obie używały abstrakcji i zakłócenia naturalnego cyklu oddechowego, nadbudowując na tym skomplikowane struktury tanecznego słownika i tanecznej składni. Według Graham oddech mógł wciągnąć ciało w cykl skurczu i rozluźnienia; ciało przyjmowało wówczas skrajne pozycje, dramatyzując psychiczne skojarzenia z bólem i ekstazą. Wedle Humphrey oddech wydobywał ciało z dwóch możliwych symbolicznych i kinetycznych „śmierci” – ze stabilnej pozycji wyprostowanej oraz z leżenia – w upadek i podniesienie, tworząc asymetryczny łuk, który wyznaczał pewien projekt sceniczny i zarazem oznaczał tryumf ludzkości nad inercją. Kostiumy używane przez obie choreografki były stosunkowo proste, ale pełne wyrazu. Taniec podkreślał grawitację, inaczej niż w baletcie, który opierał się na iluzji przekraczania jej ograniczeń. Rytm – kanciaste

i poszarpane – były perkusyjnymi rytmami czasów fascynacji jazzem oraz zauroczenia i przerażenia maszynami.

Louis Horst, kierownik muzyczny Marthy Graham, popierał choreografię opartą na koherencji tematycznej i wariacjach zaczerpniętych z preklasycznych form tańca – tańców dworskich, popularnych między XV a XVII wiekiem, takich jak majestatyczna, choć prosta pawana, gorący i skoczny *gigue* oraz rażny, buzujący emocjami gawot⁷. Każdy nastrój miał więc swoją formę. Z kolei struktura rytmiczna, związana z symboliczno-dramatycznymi wymaganiami treści *modern dance*, zbudowała słownik, który w końcu został skodyfikowany w gramatykę techniki Marthy Graham.

Dla Humphrey siły strukturyzujące taniec tkwiły w kontrastach pomiędzy projektem wizualnym, rytmem i dynamiką oraz motywacją i gestykulacją. Zachwianie równowagi kinetycznej, wynikające z ciągłego upadania i podnoszenia się, postrzegano jako analogiczne wobec stanów życia społecznego; tak więc na przykład asymetria, wymagana w opracowanych przez nią czterech aspektach struktury tańca, korespondowała metaforycznie (i zarazem teatralnie) z niepewnością i różnorodnością współczesnego życia. Za największy grzech choreografa uważała ułożenie tańca zbyt stabilnego, monotonnego lub symetrycznego. Analizowała architekturę form naturalnych, ale dawała im zawsze wyraz odnoszący się do ludzkiego życia. Jej gesty, mimo że dostatecznie wystylizowane, by wyglądały na symboliczne, wydawały się raczej przerysowaniem naturalnych sposobów wyrażania emocji ruchem, jakie nasza kultura natychmiast kojarzy z pewnymi stanami uczuciowymi. Różniły się od wyszukanych, symbolicznych gestów ze słownika Marthy Graham, które należy „odczytywać” w określonym porządku, żeby uchwycić znaczenie tańca⁸.

Nacisk położony na to, co osobiste, powoduje, że dzieje amerykańskiego *modern dance* zdecydowanie różnią się od historii baletu. Taniec klasyczny ewoluował w ciągu ostatnich czterech stuleci – i niewątpliwie będzie ewoluował nadal – w abstrakcyjny słownik ruchowy, skodyfikowany i zdepersonalizowany, choć bezpośrednio przenoszony z nauczyciela na ucznia. Oparty na fundamentalnej zasadzie pięciu pozycji, które ciało zawsze przyjmuje, oraz na obrocie ze środka, system różnicuje się stopniowo w czasie skomplikowanego historycznie procesu; zmiany stylu zachodzą na poziomie środków drugorzędnych: wyrefinowania, rozwoju siły i sprawności. Owszem, zdarzają się odstępstwa od zasadniczej linii, zawsze jednak następuje powrót do standardów, utwierdzając zakorzenienie w klasycznej tradycji. Również poszczególni tancerze wprowadzają własne znaczenia i style do standardowego słownika. W balecie jednak zmiany dotyczące materii, metod czy stylów mają charakter wewnętrzny, zachodzą w obrębie

konserwatywnej tradycji akademickiej. Tradycja ta jest dostatecznie prężna, żeby wchłonąć każdą innowację.

Ponieważ *modern dance* opierał się na osobistych, często intymnych formatach, na subiektywnej treści oraz na indywidualnym poszukiwaniu stylów ruchowych, które zdołałyby wyrazić nie tylko fizyczność choreografa, ale także zajmujące go tematy i teorie ruchu, najmniejsze nawet przesunięcie od nauczyciela do ucznia w technice lub w teorii oznaczało nie dalsze wyrafinowanie, lecz dalszą zmianę. Historia tańca współczesnego jest gwałtownie cykliczna: rewolucja – instytucja, rewolucja – instytucja. Wybór, stojący przed każdym pokoleniem, ograniczał się do wstąpienia w progi akademii (żeby ją przez to nieuchronnie osłabić lub zlekceważyć) lub stworzenia nowego establishmentu. W tym systemie choreograf jest oczywiście ważniejszy od tancerza. „Tradycja nowego”⁹ wymaga, żeby każdy tancerz był potencjalnym choreografem.

Przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych nie był dla tańca współczesnego okresem twórczym. Ówczesny tumult polityczny i artystyczny uniemożliwił skupienie. Jak zauważyła pisząca w latach sześćdziesiątych Jill Johnston, nowy *modern dance* był rozpaczliwie potrzebny, jako że „stary zaczynał wyraźnie dobiegać końca”¹⁰. Ani tematy, ani techniki choreografów następnego pokolenia (tych, którzy przyszedli od Graham oraz Humphrey i Weidmana, a także od Hanyi Holm, Tamiris i Lestera Hortona¹¹) nie były nowe. Śmierć WPA Federal Dance Project, druga wojna światowa i konserwatyzm kulturalny czasów zimnej wojny wydawały się osłabiać w nowym pokoleniu rewolucyjnego ducha, zarówno w dziedzinie polityki, jak i sztuki.

Właśnie w latach 1939-1945 solista w zespole Marthy Graham, Merce Cunningham, zaproponował jednak nowe podejście do tańca. Poczynając od roku 1944 dawał przedstawienia taneczne, które radykalnie odbiegały od tego, co wówczas uznawano za tradycyjny *modern dance*. Jego taneczna inwencja rozwijała się równoległe do wynalazków poczynionych przez jego przyjaciela i współpracownika Johna Cage’a w muzyce. Doszedł do następujących przekonań: każdy ruch może być materiałem dla tańca; każda procedura może być wartościową metodą komponowania; użyć można każdej części ciała (w zależności od naturalnych ograniczeń); muzyka, kostium, światło i taniec mają odrębną logikę i tożsamość; każdy tancerz w zespole może zostać solistą; tańczyć można w każdej przestrzeni; taniec może dotyczyć czegokolwiek, ale przede wszystkim odnosi się do ludzkiego ciała i jego ruchów, poczynając od chodzenia.

Według Cunninghama podstawy ludzkiego ruchu nie dają się oddzielić od ciała, każdy bowiem chodzi inaczej. Skoro ruch jest znaczący sam przez się, to aby stworzyć znaczenia w tańcu, nie potrzeba zewnętrznych cech ekspresji – ruch mamy

„w kościach”¹². Chociaż taniec Cunninghama zrobiony jest z ruchów technicznie wyszkolonych tancerzy, wykonujących skomplikowane kroki, jest on zarazem tak naturalnie ekspresyjny i wyjątkowy jak to, co można zaobserwować na ulicy. Każdy taniec ma własne jakości i cechy, których nie można ze sobą pomylić, tak jak nie można pomylić Times Square z Piazza San Marco albo z Michigan Avenue.

Elementy składające się na spektakl Cunninghama pojawiały się często po raz pierwszy na premierze; muzyka na przykład zaskakiwała tancerzy tak samo, jak publiczność. Działo się tak zarówno ze względu na brak czasu, jak i z powodów teoretycznych – dla Cunninghama poszczególne kanały zmysłowe zachowują autonomię, co ma odzwierciedlać dowolną współzależność zmysłowych zdarzeń w życiu. Uwalnia to zarazem taniec od niewolniczego podążania za muzyką lub sprzeciwiania się jej; nie musi on nawiązywać bezpośrednio w rytmie, tonacji, kolorach lub kształtach do ekspresyjnych elementów, które współlistnieją w tańcu, muzyce i dekoracji, aby stworzyć ogólny efekt. Cunningham, do którego współpracowników zaliczali się kompozytorzy: John Cage, David Tudor, David Behrman, Christian Wolff, Pauline Oliveros i La Monte Young oraz artyści plastycy: Robert Rauschenberg, Jasper Johns i Andy Warhol, nie dbał o umożliwienie publiczności zebrania wszystkich elementów tak, aby dało się „odebrać” przesłanie danego spektaklu tanecznego. Chciał raczej zaprezentować różnorodność doświadczeń – nastrojowych, wizualnych, kinetycznych – które widz miał dowolnie zinterpretować, wybrać, albo po prostu przyjąć.

Nowoczesne życie wymaga, byśmy kierowali się bardziej własnymi pomysłami niż zasadami. Rzadko dzieje się tak, jak to sobie zaplanowaliśmy. Żyć daną chwilą oznacza zmieniać plany w ostatnim momencie; słysząc jedno, a widząc co innego, próbujemy jakoś uporządkować oszałamiający chaos zmysłowego i umysłowego doświadczenia. Taniec Cunninghama decentralizuje przestrzeń, koncentruje lub rozciąga czas, umożliwia nagłą jednoczesność działań, powtórzenia oraz bogactwo różnorodności i rozproszenie; wyrzeka się przyjaznego komfortu i przewidywalności tanecznych ruchów, które podążają za strukturą muzyczną, historią, psychologią albo wymaganiami ramy scenicznej.

A przecież, trzymając się systemu taneczno-technicznego i zrezygnowawszy z pewnych rodzajów kontroli, Cunningham zachowuje w swoich dziełach fizyczną logikę i kontynuację. Może zastosować metodę losową, jak rzut monetą lub kośćmi, albo wybrać przypadkową kartę, aby wyznaczyć porządek ruchów w obrębie frazy, sekwencję fraz w tańcu, miejsce usytuowania tancerza na scenie, liczbę wykonawców w grupie, czy wreszcie części ciała, które mają być aktywne. Przypadek wytrąca z przyzwyczajień i pozwala na nowe kombinacje. Podważa również dosłowne znaczenia związane z określonymi sekwencjami ruchowymi

lub układami części ciała, bo następnym razem dana sekwencja lub układ mogą być zupełnie inne. Ale program Cunninghama rzadko pozwalał tancerzom na improwizację czy spontaniczne następstwo fraz. Szybkość i komplikacja ruchu mogły w niektórych sytuacjach narażać tancerzy na niebezpieczeństwo. Raz wyznaczona ścieżka lub pozycja tancerza musiała pozostać niezmienna. A jednak choreografie Cunninghama nie wyglądają na sztywne, lecz na elastyczne. Ta podatność na zmianę stosuje się do wielu aspektów samego tańczenia: elastyczność przestrzeni i czasu, stopy i kręgosłupa, kształtu i porządku tanecznych fraz. Stosuje się to również do logistyki, bo wraz ze swymi *Events*, poczynając od roku 1964, Cunningham wynalazł przenośny mechanizm taneczny, który może zostać zmontowany w dowolnym miejscu na podstawie paru notatek.

W przeciwieństwie do choreografów nurtu *post-modern* – inspirujących się pomysłami Cunninghama lub krytycznych wobec jego metody – którzy mogliby rozwinąć jego teorie, sam Cunningham pozostaje przy technicznym rozumieniu tańca. To on wynalazł techniczno-taneczny idiom, łącząc baletowe eleganckie unoszenia i popisową pracę nóg z elastycznością kręgosłupa i ramion, praktykowaną przez Graham i jej współczesnych. Do tej syntezy stylów Cunningham dodał od siebie: klarowność, pogodny nastrój, wrażliwość na szeroki wachlarz przyspieszeń i powstrzymań w rozmieszczaniu kroków i gestów oraz niezwykle cechy wyizolowanych ruchów, wyprowadzone z przypadkowych kombinacji. Wynalazki techniczne i swoboda choreograficznego projektowania tworzą taneczny styl, który wydaje się wcielać elastyczność, wolność, zmienność oraz – szczególnie w solach samego Cunninghama – przyjemność płynącą z uczestniczenia w niepowtarzalnym dramacie indywidualności.

W latach pięćdziesiątych istnieli też inni awangardiści, którzy wpłynęli na postmodernistów z lat sześćdziesiątych – czy to dlatego, że ich własne pomysły na taniec znacznie odbiegały od głównego nurtu, czy też po prostu dlatego, że dawali młodym tancerzom wykonawcze lub choreograficzne możliwości pracy. James Waring (1922-1975) był choreografem i scenografem, którego tańce wyglądały czasem jak tańce Cunninghama – z ich decentralizacją przestrzeni, kolażowością, chaotyczną konstrukcją, ale i z baletowym podnoszeniem; była to jednak metoda oparta bardziej na intuicji niż na przypadku. W latach pięćdziesiątych Waring porzucił narrację i strukturę dramatyczną, tworząc (często nostalgiczną) atmosferę, odwołującą się czule i figlarnie do baletu i tańca *variétés*, mieszał też style musicalowe i taneczne, włączając w nie zwyczajne i specyficzne gesty. Waring był łagodnym dowcipnisiem, czasem parodiującym inne gatunki taneczne, często bliskim estetyki *camp*. Niezdolny do utrzymania profesjonalnego zespołu, dawał mimo to regularne przedstawienia od roku 1954 do 1964. Wśród występujących

z nim artystów znajdowali się: Toby Armour, Lucinda Childs, David Gordon, Deborah Hay, Fred Herko, Yvonne Rainer i Valda Setterfield. Pod koniec lat pięćdziesiątych Waring uczył kompozycji oraz zorganizował pokazy choreografii swoich studentów w Living Theatre (w 1959 i 1960 roku).

Aileen Passloff, rówieśnica Waringa, pojawiła się w kilku jego spektaklach i dzieliła z nim czasami studio. Zaczęła tworzyć choreografie w późnych latach pięćdziesiątych, często do muzyki awangardowej, w tym dzieł La Monte Younga i Richarda Maxfielda. Pracowała z takimi tancerzami jak Setterfield, Gordon, Armour, Barbara Dilley Lloyd, Louis Falco i Burt Supree oraz wykorzystywała scenografię i kostiumy autorstwa Waringa, Remy'ego Charlipa i Claesa Oldenburga. Jej tańce, podobnie jak prace Waringa, to zwykle nostalgiczny hołd złożony pamięci wielkich baletów i tańców ludowych. Inni byli stanowczo nowocześni; „bliżsi rytmiki niż choreografii”, jak drwił krytyk „Time'a” w roku 1960¹³. Krytycy narzekali, bo ciało Passloff, za krótkie i za grube, nie wyglądało tanecznie. Yvonne Rainer pamięta, że kiedy pierwszy raz zobaczyła Passloff w spektaklu *Tea at the Palaz of Hoon* w Living Theatre w roku 1960, zrozumiała, że istnieje wiele potencjalnych wyglądown ciał tancerza i że jej własna „ociężała konstrukcja” może sprawdzić się znakomicie¹⁴.

Po roku 1955 Ann Halprin też pracowała przede wszystkim na Zachodnim Wybrzeżu, wywarła jednak wpływ na choreografię w Nowym Jorku przez swoich uczniów. Studiowała kinezylogię, anatomię oraz improwizację pod kierunkiem Margaret H'Doubler na University of Wisconsin w początkach lat czterdziestych¹⁵. Sposób, w jaki Halprin stosowała improwizację, zadania oraz powolne i często powtarzane ruchy, wpłynął na Simone Forti, która uczyła się u niej i występowała z nią przez cztery lata, a także na innych jej studentów – Yvonne Rainer, Trishę Brown i Roberta Morrissa. Halprin współpracowała z plastykami i muzykami, jej wczesne dzieła były wyzwolonym, spontanicznym, radosnym splotem życia ze sztuką. Jej warsztaty stanowiły ważne na Zachodnim Wybrzeżu miejsce spotkań młodych tancerzy, muzyków, poetów i malarzy. Odkąd Halprin przyswoiła sobie wiedzę na temat terapii *Gestalt*, pracy z ciałem, odmiennych stanów świadomości i procesu twórczego (jak rozumiał go jej mąż, architekt Lawrence Halprin), odeszła od bezpośredniej pracy warsztatowej z artystami, aby skierować się ku poszukiwaniu artysty w przeciętnym człowieku. Członkowie jej zespołu prowadzili teraz zajęcia w lokalnych zespołach amatorskich i w grupach organizowanych *ad hoc*, „aby stworzyć język codzienny poprzez doświadczenie ruchowe” oraz „wspólnie tworzyć rytuały i ceremonie wyprowadzane z sytuacji życiowych”, z nadzieją na przetworzenie wartości zawartych w tych intensywnych rytuałach grupowych w codzienne życie¹⁶.