

Taniec na festiwalu „Warszawska Jesień” w latach 1956–2018*

ZUZANNA KUPIDURA

e-mail: kupidura.zuzanna@gmail.com

STRESZCZENIE

Autorka podejmuje temat obecności sztuki tańca i choreografii w przestrzeni Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Artykuł stanowi próbę określenia częstotliwości występowania oraz form realizacji, w których taniec prezentowany był podczas festiwalu w latach 1956–2018. W wyniku prac badawczych powstał katalog zawierający chronologiczny spis dzieł, sklasyfikowanych jako „taneczne”, które prezentowane były podczas 61. edycji festiwalu. Na podstawie danych zamieszczonych w katalogu autorka dokonała analizy, wskazując liczbę, typ i status dzieł, a także udział polskich i zagranicznych choreografów w omawianych produkcjach artystycznych. Poruszona została także kwestia znaczenia wydarzeń festiwalowych dla środowiska tanecznego w Polsce.

Słowa kluczowe: Warszawska Jesień, festiwal, sztuka tańca i choreografii, muzyka współczesna, choreografia XX i XXI wieku

Wprowadzenie

Poszukując informacji na temat przestrzeni prezentacji sztuki tańca i choreografii w XX wieku, natrafiłam na artykuły komentujące występy artystów tańca na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Nie znalazłam jednak wyczerpującego opracowania tematu obecności tańca w przestrzeni festiwalu,

* Niniejszy artykuł oparty jest na fragmentach pracy magisterskiej pt. *Taniec na festiwalu „Warszawska Jesień” w latach 1956–2018* napisanej pod kierunkiem prof. Ewy Wycichowskiej i obronionej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w 2019 roku.

a jedynie pojedyncze, rozproszone materiały dokumentujące ten fakt. Dlatego też zdecydowałam się rozpocząć badanie, a jego efekty zawrzeć w pracy magisterskiej, którą obroniłam na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w 2019 roku¹.

W badaniach zastosowałam procedurę diagnostyczną, która polegała na ustaleniu, w jakim stopniu taniec obecny był na festiwalu „Warszawska Jesień” i jak kształtował się jego obraz w określonym przedziale czasowym. Chciałabym zaznaczyć, że pojęcie „taniec” rozpatrywałam w znaczeniu zawężonym do sztuki tańca i choreografii. Przeanalizowałam możliwie najszerszy przedział czasowy – od początku powstania festiwalu do momentu rozpoczęcia prac badawczych – czyli lata 1956–2018. Ze względu na charakter opracowywanego tematu za główne metody badawcze obrałam analizę i krytykę piśmiennictwa oraz metodę statystyczną, której podstawą było zgromadzenie i uporządkowanie rozproszonego materiału źródłowego. Znaczący element procesu badawczego stanowiło więc przeprowadzenie kwerendy bibliotecznej, w wyniku której ustaliłam zakres materiału poznawczego. Opracowując temat, przyjąłam perspektywę badawczą związaną z dwiema subdyscyplinami choreologii – historią tańca oraz teorią sztuki tańca i choreografii².

W niniejszym artykule – oprócz nakreślenia charakterystyki festiwalu „Warszawska Jesień” i próby ustalenia powodów włączenia tańca i choreografii do jego programu – omawiam wyniki badań. Uzupełnieniem tekstu jest chronologiczny spis dzieł³ sklasyfikowanych przeze mnie jako taneczne⁴. Główne cele artykułu to:

- zebranie i uporządkowanie danych nt. zaprezentowanych podczas festiwalu dzieł „tanecznych”;

¹ Z. Kupidura, *Taniec na festiwalu „Warszawska Jesień” w latach 1956–2018*, niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2019.

² H. Raszevska-Kursa, *Teoria tańca w polskiej praktyce*, Kraków 2018, s. 19–21.

³ Chronologiczny spis dzieł jest dostępny na portalu taniecPOLSKA.pl.

⁴ W referacie, który wygłosiłam podczas konferencji Polskiego Forum Choreologicznego w 2020 roku, a który był punktem wyjścia dla niniejszego artykułu, poruszałam również kwestię recepcji wydarzeń tanecznych „Warszawskiej Jesieni” przez pryzmat tekstów ukazujących się w czasopiśmie „Ruch Muzyczny”. Po licznych sugestiach, które otrzymałam od uczestniczek i uczestników konferencji, zdecydowałam, że zagadnieniu recepcji wydarzeń festiwalowych chcę poświęcić osobny artykuł, a przede wszystkim poszerzyć materiał źródłowy. Mam nadzieję, że wynikami pracy będę mogła podzielić się podczas przyszłych edycji konferencji choreologicznych.

- ukazanie festiwalu „Warszawska Jesień” jako platformy cyklicznej prezentacji sztuki tańca i choreografii;
- przypomnienie dorobku choreografów zaangażowanych w realizacje operowe;
- unocznienie mnogości i różnorodności artystycznych kooperacji, w które zaangażowani byli artyści tańca XX i XXI wieku;
- zgromadzenie refleksji i możliwych odpowiedzi nt. znaczenia wydarzeń festiwalowych dla środowiska tanecznego w Polsce.

O festiwalu „Warszawska Jesień”

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 2017 roku obchodził jubileusz 60-lecia. W Warszawie rokrocznie za sprawą festiwalu prezentowane są aktualne i znaczące zjawiska sztuki (przede wszystkim muzycznej, ale nie tylko), a wydarzenia festiwalowe zrzeszają artystów i widzów z całego świata. „Warszawska Jesień” na przestrzeni lat przeobrażała się, będąc świadkiem sukcesywnie zmieniającej się sytuacji społeczno-politycznej w Polsce, kiełkowania i przemijania nurtów w sztuce, a także postępu technologicznego.

Nowoczesność, postęp, nowatorstwo, odkrywczność, oryginalność, przekraczanie tradycji, awangardowość⁵ – pojęcia te charakteryzują sztukę XX i XXI wieku, a więc nierozdzielnie związane są też z „Warszawską Jesienią”. Czym jednak charakteryzuje się „nowa muzyka”? Pytanie to wielokrotnie zadawane było przez organizatorów i komentatorów festiwalu, dzięki czemu wokół wydarzenia zgromadzono wiele definicji. Tadeusz Wielecki⁶ definiuje „nową muzykę” jako tę, która nie istniała nigdy wcześniej i wnosi coś nowego do obecnego nurtu. Dodaje też, że wiąże się ona z ryzykiem i odkrywaniem nieznanymi obszarów. Poza tym, gdy jest autentyczna, „powinna zmienić coś wewnątrz nas, pobudzić nowe obszary wrażliwości i przekształcić nasze myślenie”⁷. Sławomira Żerańska-Kominek określa ją jako tę, która sięga ponad to, co

⁵ A. Chłopecki, *Polska kompozytorska moderna?*, w: „Warszawska Jesień” 2006. 49. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, red. B. Bolesławska-Lewandowska, E. Szczepańska-Lange, A. Suprynowicz, Warszawa 2006, s. 15.

⁶ Tadeusz Wielecki był dyrektorem „Warszawskiej Jesieni” w latach 1999–2016.

⁷ „[...] it should change something inside us, open up new areas of sensivity, and transform our thinking”, T. Wielecki, *New music at the old festival*, w: „Warsaw Autumn” as a Realisation of Karol Szymanowski’s Vision of Modern Polish Music, ed. A. Jagiełło-Skuńska, Warszawa 2007, s. 35, tłum. Z. Kupidura.

nam znajome⁸. Niemiecki dziennikarz Ulrich Dibelius uzupełnia tę definicję o osobę wykonawcy, performerera, którego udział jest niezbędnym, by dzieło ujrzało światło dzienne, w tym przypadku – zostało usłyszane⁹. Max Nyffeler i Andrzej Chłopecki łączą „nowe” z takimi terminami, jak: postęp, awangarda, opozycja i rewolucja – w przeciwieństwie do innych zjawisk współczesnej sztuki, którym bliższe jest pojęcie „ewolucji”¹⁰. Dyrektor Wielecki natomiast podkreśla fakt istnienia muzyki współczesnej i nowej w kontekście przeszłości¹¹. Bez świadomości tego, co już zostało stworzone, nie ma możliwości wykreowania czegoś nowego.

Istotnym aspektem wiążącym „Warszawską Jesień” z pojęciem nowoczesności, który wynika bezpośrednio z potrzeb współczesności, jest interdyscyplinarność. Zarówno przekraczanie granic dziedzin sztuki, jak i synteza sztuki z nauką to tematy wciąż podejmowane na festiwalu, w którego programie znajdziemy m.in. takie formy, jak: opera-collage, cybernetyczna gra ruchowa, trój-opera multimedialna czy utwór na ciało-perkusję. Eksplorowanie obszarów pozostałych dziedzin i próby łączenia ich z muzyką fascynują wielu współczesnych twórców, którzy chętnie podejmują współpracę z artystami innych gałęzi sztuki i nauki, tworząc hybrydowe kolektywy. Dzięki takiemu podejściu na „Warszawskiej Jesieni” otworzyła się przestrzeń dla sztuki choreografii, a taniec stał się jednym z języków wyrażających manifestowane przez artystów idee.

W programie z 2016 roku¹², który skupiony był wokół twórczości operowej, w tekście wstępnym przytoczona została teza mówiąca o abstrakcyjności jako atrybucie muzyki. Dzięki niej ta dziedzina sztuki doskonale łączy się ze słowem, obrazem i akcją – czyli wszystkim tym, co semantyczne¹³. Formy synkretyczne i implementowanie najnowszych

⁸ S. Żerańska-Kominek, *Introduction*, w: „Warsaw Autumn” as a Realisation..., op. cit., s. 34.

⁹ U. Dibelius, *New music – new performers. Propositions and effects of the twenty years of the Warsaw Autumn Festival*, „Polish music/Polnische Musik” 1976, nr 4, s. 15.

¹⁰ Cf. M. Nyffeler, *Komponowanie w erze cyfrowej*, w: 56. *Warszawska Jesień*, 20–28.09.2013. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. Przewodnik po festiwalu. *Usłysz, czego inni nie słysz!*, red. T. Wielecki, Warszawa 2013, s. 22; A. Chłopecki, *Polska kompozytorska...*, op. cit., s. 15.

¹¹ T. Wielecki, E. Szczecińska, *Wolę współczesność od nowoczesności*, „Ruch Muzyczny” 2016, nr 11, s. 14.

¹² Program Festiwalu w 2016 roku nosił tytuł *W oparach opery*.

¹³ T. Wielecki, *W oparach opery*, w: 59. *Warszawska Jesień*. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, 16–24 września 2016, red. B. Bolesławska-Lewandowska et al., Warszawa 2016, s. 6.

technologii z jednej strony mają na celu eksponowanie obecnej rzeczywistości poprzez sztukę, a z drugiej – zaskoczenie odbiorcy, co – jak twierdzi Krzysztof Sz wajgier – jest potrzebne i wręcz oczekiwane przez widza „Warszawskiej Jesieni”: „Potrzebujemy czasem stanów zawieszenia, oszołomienia, zaskoczeń, nagłych zwrotów akcji, oderwania od rzeczywistości”¹⁴.

Podążanie za zdobyczami cywilizacji, pędem technologii czy wirtualizacją rzeczywistości przynosi sztuce wciąż nowe formy. „Warszawska Jesień”, skupiając w sobie wszystkie powyższe definicje, sama staje się jednym z synonimów pojęcia „nowe”. Festiwal jednak mimo upływającego czasu i ciągłego uaktualniania narzędzi, jakimi się posługuje, by budować dialog z widzem (a nie monolog artystów), realizuje od lat te same cele.

Taniec na festiwalu „Warszawska Jesień” – katalog

W toku prac badawczych sporządziłam katalog¹⁵ zawierający chronologiczny spis dzieł, sklasyfikowanych przeze mnie jako „taneczne” (czyli takie, w których taniec stanowił co najmniej część składową, lub takie, w powstanie których zaangażowany był choreograf)¹⁶, które prezentowane były podczas 61 edycji festiwalu. Perspektywa retrospektywna pozwoliła na ocenę źródeł, skonfrontowanie ich z powstałymi opracowaniami i dokonanie selekcji materiału poznawczego. Za podstawowy

¹⁴ K. Sz wajgier, *Dynamistyka*, w: 58. *Warszawska Jesień. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, 18–26 września 2015*, red. B. Bolesławska-Lewandowska et al., Warszawa 2015, s. 32.

¹⁵ Ze względu na zachowanie czytelności danych zawartych w katalogu oraz jego objętość zdecydowałam się nie umieszczać go w artykule. Chronologiczny spis dzieł został opublikowany na portalu taniecPOLSKA.pl, op. cit.

¹⁶ Używanie przeze mnie pojęcia dzieło „taneczne” (np. odnośnie do dzieła operowego) będzie dość oczywistym nadużyciem. Chciałabym jednak pozostać przy definicji, którą stworzyłam na potrzeby omawianych badań – zamieszczoną powyżej – celem uproszczenia i ujednoczenia nazwy tworzonego zbioru. Kluczem w procesie selekcji materiału poznawczego była dla mnie obecność elementów sztuki tańca i choreografii w kompozycjach (nawet w minimalnej ilości). Drugorzędną sprawą okazał się więc sam „typ” dzieła. Udokumentowanie każdej formy działalności choreograficznej (również, a może i przede wszystkim na polu dzieł pozachoreograficznych – gdyż te mają szansę być częściej pomijane w dorobku choreografów) było jednym z celów nadrzędnych mojej pracy. W dalszej części artykułu pojęcie dzieła „tanecznego” występować już będzie bez cudzysłowu ze względu na częste jego użycie w tekście.

materiał źródłowy obrałam książki programowe festiwalu publikowane corocznie (łącznie w liczbie 61), zawierające szczegółowe informacje nt. wydarzeń „Warszawskiej Jesieni”, twórców, wykonawców i prezentowanych dzieł. Ponadto materiał uzupełniający (pozwalający na krytyczne spojrzenie) stanowiły:

- *Indeks WJ 1956–2017. Kompozytorzy, utwory, wykonawcy 1956–2017* udostępniony na oficjalnej stronie Festiwalu¹⁷;
- kalendarium, indeksy i fotografie zamieszczone w książce *Warszawska Jesień* autorstwa T. Kaczyńskiego i A. Zborskiego¹⁸;
- publikacja K. Baculewskiego pt. *Warszawska Jesień. Kalendarium subiektywne pięćdziesięciu festiwali*¹⁹;
- oficjalna strona internetowa Festiwalu²⁰;
- oficjalne strony internetowe instytucji kultury (teatry, opery, filharmonie itp.), w tym Archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej²¹ oraz Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi²²;
- elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego²³;
- kalendarium twórczości J. Jarzynówny-Sobczak zamieszczone w książce B. Kanold *Rozmowy o tańcu*²⁴ oraz w czasopiśmie „Taniec”²⁵;
- oficjalne strony internetowe zespołów i twórców;
- wywiady z artystami i recenzje zamieszczane w prasie.

Katalog posiada formę tabeli. Każdy rekord zawiera następujące dane: tytuł dzieła, typ dzieła, imiona i nazwiska twórców/realizatorów (choreografia, inscenizacja, reżyseria, libretto, muzyka, kierownictwo muzyczne,

¹⁷ K. Nowacki et al., *Indeks WJ 1956–2017. Kompozytorzy, utwory, wykonawcy 1956–2017* [online], [dostęp: 19 lipca 2019], <<http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2018/0-festiwalu/do-pobrania-2018>>.

¹⁸ T. Kaczyński, A. Zborski, *Warszawska Jesień*, Kraków 1983.

¹⁹ K. Baculewski, „*Warszawska Jesień*”. *Kalendarium subiektywne pięćdziesięciu festiwali*, Warszawa 2007.

²⁰ Oficjalna strona internetowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” [online], [dostęp: 13 sierpnia 2019], <<https://warszawska-jesien.art.pl/>>.

²¹ Oficjalna strona internetowa Teatru Wielkiego – Opery Narodowej [online], [dostęp: 13 sierpnia 2019], <<https://archiwum.teatrwielki.pl/wyszukiwarka>>.

²² Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi [online], [dostęp: 13 sierpnia 2019], <<http://www.cyfrowemuzeum.operalodz.com/wfw/?lang=pl>>.

²³ Encyklopedia teatru polskiego [online], [dostęp: 13 sierpnia 2019], <<http://www.encyklopediateatru.pl/>>.

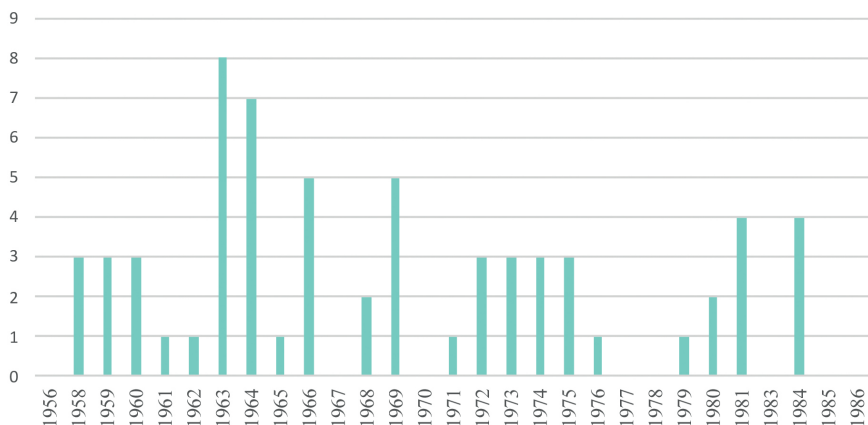
²⁴ B. Kanold, J. Jarzynówna-Sobczak, *Rozmowy o tańcu*, Gdańsk 2003.

²⁵ W. Obniska, M. Komorowska, *Janina Jarzynówna-Sobczak*, „Taniec” 1977, s. 13–20.

scenografia, kostiumy, światło), tytuł utworu muzycznego²⁶, nazwę zespołu, imiona i nazwiska solistów (tancerzy, muzyków i innych), rok premiery²⁷ oraz informacje dotyczące prezentacji dzieła na „Warszawskiej Jesieni” (miejsce, dzień i miesiąc, rok, prawykonanie/pierwsze wykonanie w Polsce).

Analiza i opis wyników badań

W pierwszej kolejności przedstawię dane statystyczne dotyczące liczby dzieł sklasyfikowanych jako taneczne, prezentowanych na „Warszawskiej Jesieni” na przestrzeni 63 lat jej istnienia²⁸. Poniższe wykresy sporządziłam na podstawie katalogu. Na wykresach oznaczone są lata (oś X) – z pominięciem 1957 i 1982 roku, kiedy festiwal się nie odbył – i liczba dzieł (oś Y). Badany przedział czasowy podzieliłam na dwie części: pierwsze trzy dekady (1956–1986) i kolejne 31 lat (1987–2018).



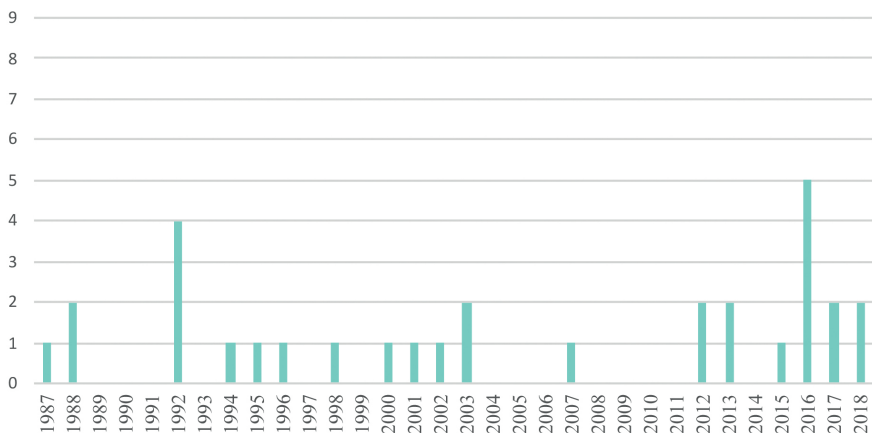
Wykres 1. Liczba prezentowanych dzieł w latach 1956–1986

²⁶ Dane w kolumnie „tytuł utworu muzycznego” podane są tylko w przypadku, gdy różni się on od tytułu całego dzieła.

²⁷ Oznacza rok pierwszego wykonania dzieła w danej inscenizacji poza festiwal „Warszawska Jesień”. Informacje nt. roku premiery nie zawsze umieszczone były w książce programowej. Uzupełniłam te dane, do których udało mi się dotrzeć – nie każdy rekord zawiera jednak taką informację.

²⁸ Festiwal odbywa się corocznie, jednak do 2018 roku odbyło się 61 edycji (a nie 63). Wyjątkiem był rok 1957 – kiedy formuła festiwalu dopiero się kształtowała, a także rok 1982, kiedy to realia stanu wojennego zmusiły Związek Kompozytorów Polskich do zrezygnowania z organizacji wydarzenia.

Podczas pierwszych 28 edycji wykonano łącznie 64 dzieła, co oznacza, że średnio na jedną edycję festiwalu przypadały co najmniej dwa dzieła artystyczne. Największą liczbę prezentacji tanecznych odnotowałam w 1963 i 1964 roku. Natomiast w programie 7 edycji (1956, 1967, 1970, 1977, 1978, 1985 oraz 1986) nie zarejestrowałam ani jednego dzieła tanecznego.



Wykres 2. Liczba prezentowanych dzieł w latach 1987–2018

Podczas kolejnych 31 edycji odnotowałam 31 wydarzeń tanecznych, czyli na jedną edycję festiwalu przypadała średnio dokładnie jedna produkcja artystyczna. Największą liczbę prezentacji zaobserwowałam w latach 1992 i 2016. W programie 14 edycji (w latach 1989–1991, 1999, 2004–2006, 2008–2011 i 2014) nie stwierdziłam na festiwalu obecności elementów sztuki tańca i choreografii. Łącznie podczas 61 edycji festiwalu odnotowałam 95 dzieł tanecznych, czyli na jedną edycję przypadała co najmniej jedna produkcja.

Porównanie powyższych wykresów ukazuje wyraźną (bo ponad dwukrotną) różnicę w liczbie prezentacji tanecznych. W związku z tym sformułowałam dwa pytania:

- Dlaczego w latach 1956–1986 zaprezentowano dwukrotnie więcej produkcji tanecznych?
- Dlaczego w latach 1987–2018 zaprezentowano dwukrotnie mniej produkcji tanecznych?

Przyczyn takiej dysproporcji może być wiele. Uwzględniając kontekst historyczno-społeczny oraz przemiany, jakie zachodziły w relacjach

choreografów i kompozytorów, rozpatrzyłam kilka możliwych powodów.

W drugiej połowie XX wieku (zwłaszcza od lat 50. do 80.) choreografowie chętnie tworzyli do muzyki współczesnych kompozytorów, wykreowano sprzyjające warunki współpracy – zwłaszcza w instytucjach kultury takich jak teatry operowe, które dysponowały zespołami baletowymi. Popularne było również angażowanie choreografów do skomponowania części tanecznych w operach. Zainteresowanie choreografów awangardową twórczością muzyczną nie umykało uwadze organizatorów „Warszawskiej Jesieni”. Planowano zaprosić znany już w całej Europie „Ballet du XXe Siècle” Maurice’a Béjarta²⁹. Ten pomysł nie został ostatecznie zrealizowany, ale na czterech festiwalach (lata 50. i 60.) pokazano 13 spektakli, których twórczynią lub współtwórczynią była Janina Jarzynówna-Sobczak – choreografka chętnie korzystała z najnowszej twórczości kompozytorów polskich. Ponadto „Warszawska Jesień” odbierana była jako ikona „nowego” nie tylko w środowisku muzycznym, ale szerzej – artystycznym. Dzięki licznym kontaktom międzynarodowym oraz randze, jaką zyskał festiwal, organizatorzy mieli możliwość zapraszania zagranicznych gości reprezentujących najnowsze tendencje w sztuce. Dwukrotnie goszczono duet John Cage i Merce Cunningham (1964, 1972) wraz z zespołem The Merce Cunningham Dance Company. Zaprezentowali oni łącznie siedem spektakli. Z racji tego, że w polskim środowisku tańca nie było wówczas analogicznej i cyklicznie odbywającej się imprezy³⁰, która mogłaby szczyścić się taką rangą, wiele istotnych dla świata tańca wydarzeń do lat 90. miało miejsce właśnie podczas „Warszawskiej Jesieni”.

Lata 80. i 90. oraz pierwsza dekada XXI wieku to stopniowy rozwój tańca współczesnego w Polsce³¹. Jednym z ważniejszych elementów tego procesu było inaugurowanie pierwszych festiwali tańca współczesnego w Polsce³². Być może stworzenie nowych przestrzeni dedykowanych

²⁹ le [L. Erhard], VI Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 21, s. 1.

³⁰ Jedynym wówczas festiwalem tanecznym w Polsce, którego pierwsza edycja odbyła się 1968 roku, były Łódzkie Spotkania Baletowe. Wydarzenie o nieco innym charakterze, początkowo adresowane przede wszystkim do teatrów operowych, a nie niezależnych zespołów tańca i eksperymentujących artystów.

³¹ Cf. *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017, passim.

³² W latach 90. swoje pierwsze odsłony miały m.in.: Festiwal „Dance of the World” w Gdańsku (1991), Międzynarodowa Konferencja Tańca i Festiwal Sztuki

sztuce tańca i choreografii przyczyniło się do zmniejszenia w tym okresie liczby prezentacji tanecznych na „Warszawskiej Jesieni”, co potwierdzałoby również fakt stopniowej autonomizacji tańca. Wyraźny spadek liczby prezentacji na festiwalu utrzymywał się aż do 2012 roku [wykres 2].

Przełomowym momentem dla środowiska tańca w Polsce był rok 2010, w którym to powołano Instytut Muzyki i Tańca³³. Uruchomiono programy wspierające artystów tańca – w tym program „Agon” dofinansowujący koprodukcje muzyczno-choreograficzne. Przyczyniło się to m.in. do zmiany recepcji funkcji choreografa w środowiskach muzycznych i zaowocowało nowymi formami współpracy twórców obu dziedzin³⁴. Przełom ten, zauważalny w latach 2012–2018 [wykres 2], ilustruje znaczny wzrost liczby produkcji będących efektem współpracy choreografów i kompozytorów (14 dzieł w ciągu 7 edycji). Z jednej strony większa świadomość środowisk artystycznych (czym jest sztuka tańca i choreografii) przyniosła nowe rodzaje projektów, a także pozwoliła współczesnym choreografom na nowo wkroczyć w przestrzenie teatru i opery (7 spektakli to właśnie produkcje teatralne i operowe). Z drugiej strony, świadomość ta przyczyniła się do większej autonomizacji sztuki tańca. Produkcje choreograficzne mogły być więc coraz częściej pokazywane na wydarzeniach *stricte* tanecznych, których organizowano w Polsce coraz więcej. Nie oznacza to jednak całkowitego wycofania się z uczestniczenia w festiwalach muzycznych, wręcz przeciwnie, sztuka tańca i choreografii nadal (choć w mniejszym stopniu) obecna jest w programie „Warszawskiej Jesieni”, a także innych wydarzeń muzycznych³⁵.

Tanecznej w Bytomiu (1994), Międzynarodowe Biennale Tańca Współczesnego w Poznaniu (1994), Małe Formy Teatru Tańca w Warszawie (1995; przekształcony później w Festiwal Ciało/Umysł) czy Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie (1997); dane za: *ibid.*, s. 210–213.

³³ Vide: *O nas* [online], [dostęp: 15 sierpnia 2019], <<https://imit.org.pl/instytut/o-nas>>.

³⁴ W ramach programu „Agon” powstał utwór choreograficzno-kompozytorski na fortepian, tancerza i taśmę *Preparation for Change*, zaprezentowany w 2013 roku na „Warszawskiej Jesieni”; dane za: Jacek Grudzień, Izabela Chlewińska, „*Preparation for Change*” – premiera podczas Warszawskiej Jesieni [online], 2013, [dostęp: 15 sierpnia 2019], <<http://www.taniecpolska.pl/aktualnosci/show/1944>>.

³⁵ Sztuka tańca i choreografii pojawiła się w ostatnich latach m.in. na takich festiwalach, jak: Międzynarodowy Festiwal Muzyki Improwizowanej „Ad Libitum”, Festiwal Sacrum Profanum, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Europy Środkowo-Wschodniej EUFONIE czy Tauron Nowa Muzyka.



■ zagraniczni choreografowie ■ polscy choreografowie

Wykres 3. Udział polskich i zagranicznych choreografów w prezentowanych dziełach tanecznych

W 61 edycjach festiwalu „Warszawska Jesień” wzięło udział 68 choreografów z kilkunastu różnych krajów (30 polskich choreografów i 38 zagranicznych). Liczbę projektów, w które byli zaangażowani, przedstawiłam na wykresie kołowym. Prezentacje zagranicznych choreografów stanowiły 53% wszystkich dzieł³⁶, a pozostała część to prace polskich twórców, którzy odpowiedzialni byli za warstwę choreograficzną³⁷. Poniżej wymienione zostaną w porządku alfabetycznym nazwiska wszystkich choreografów wraz z liczbą wystawionych dzieł (podaną w nawiasie)³⁸.

Polscy choreografowie:

[Dagny Baczyńska-Kissas]³⁹ (1), Liwia Bargieł (1), Izabela Chlewińska (1), Agnieszka Dmochowska-Sławiec (1), Edward Dobraczyński (1), Janina

³⁶ W statystyce nie uwzględniłam trzech produkcji, w których rekordzie w kolumnie „choreografia” nie widnieje nazwisko choreografa (nie podano go w programie lub osobna funkcja choreografa nie została wyróżniona); są to: *Pagoda Lei Fung* w wykonaniu Chińskiego Centralnego Teatru Opery i Baletu z Pekinu, *Cosmic Circus* w wykonaniu Ensemble MIME Theatractor La Mandragore Niderland z Hagi oraz *An-Sprache* w wykonaniu Christiana Diersteina.

³⁷ Przy jednej produkcji pracował duet polsko-zagraniczny (A. Rodriques, W. Gruca).

³⁸ Przy niektórych dziełach współpracowało kilkoro choreografów, dlatego łączna liczba dzieł podanych w nawiasach nie pokrywa się z łączną liczbą wszystkich produkcji.

³⁹ W sytuacji, gdy w programie nie wyróżniano osobnej funkcji choreografa, a w danej produkcji występował tancerz (odpowiedzialny za warstwę choreograficzną), dopisywałam jego nazwisko w nawiasie kwadratowym w kolumnie „choreografia”.

Galikowska (2), Witold Gruca (4), Janina Jarzynówna-Sobczak (13), [Agata Jędrzejczak] (1), Zbigniew Juchnowski (1), Bogdan Kamiński (1), Zygmunt Kamiński (4), Barbara Kasprowicz (1), Teresa Kujawa (2), Jerzy Makarowski (1), [Marta Mietelska-Topór] (1), Stanisław Miszczuk (1), Janina Niesobka (2), [Bartłomiej Ostapczuk] (1), Zofia Rudnicka (1), Rajmund Sobiesiak (1), Ewelina Sojecka (2), Maria Stokłosa (1), Jacek Tomasik (1), [Krystyna Ungeheuer] (1), Karol Urbański (1), Emil Wesołowski (2), Tomasz Wygoda (1), Anna Zakrzewska (1), Marian Żak (1).

Zagraniczni choreografowie:

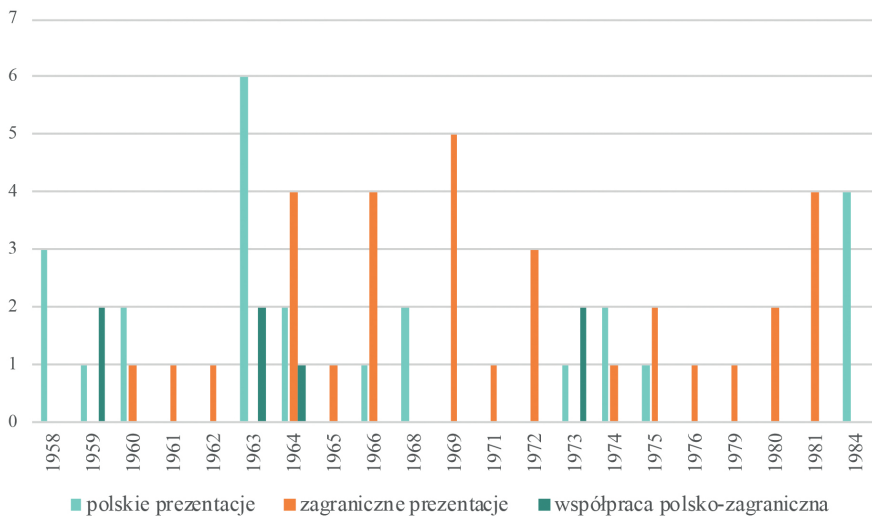
Françoise Adret (5), Félix Blaska (1), Jean-Albert Cartier (4), Robert Cohan (3), Merce Cunningham (7), Michel Descombey (1), Imre Eck (1), [Katarina Eriksson] (1), [Mary Fulkerson] (1), Myriam Gourfink (1), Jurij Grigorowicz (1), Lilo Gruber (1), Ann Halprin (1), Kathleen Henry d'Epinoy (1), Rudolf Karhánek (1), Else Klink (1), Miła Kołpikówna (1), Jo Landor (1), Alberte Lazzini (2), Joseph Lazzini (2), Brian MacDonald (1), Saar Magal (1), [Christina Moreira] (1), [Melanie Munt] (1) Luboš Ogoun (2), Libuše Ovsová (1), Sara Pardo (4), Silvia Real (1), Alfredo Rodrigues (2), [Johanne Saunier] (1), Konstantin Siergiejew (2), Margrit Steger-Kühne (1), [Karlheinz Stockhausen]⁴⁰ (4), Anthony Taylor (1), Betsy Torenbos (1), Petr Tyc (1), Erich Walter (2), Wolfgang Veit (1).

Kolejne dwa wykresy przedstawiają prezentacje taneczne podzielone na trzy kategorie: polskie prezentacje, zagraniczne prezentacje i współpraca polsko-zagraniczna. Trzecią kategorią oznaczałam koprodukcję polskich twórców/realizatorów z zagranicznym choreografem lub zespołem tanecznym, a także zagranicznych twórców/realizatorów z polskim choreografem lub zespołem tanecznym.

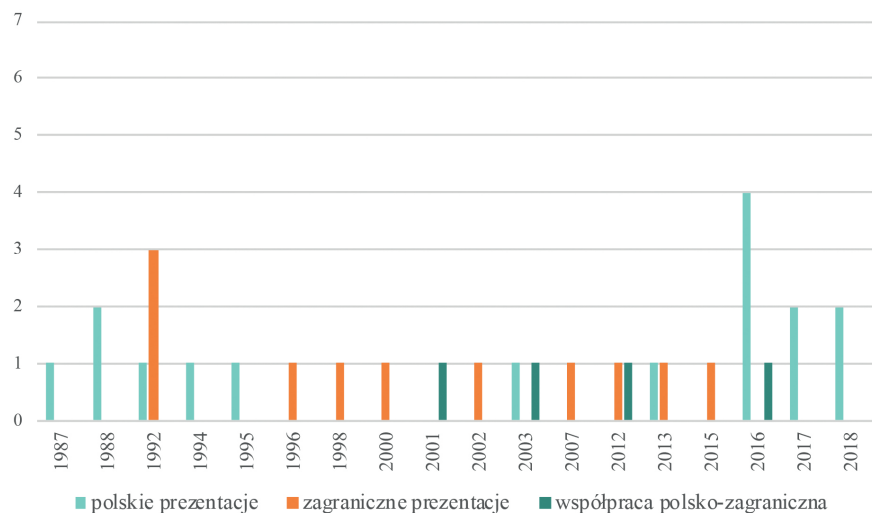
Na wykresach oznaczone są tylko te edycje festiwalu, na których obecna była sztuka tańca i choreografii, czyli 39 spośród 61 edycji.

Między 1958 a 1984 rokiem (21 edycji) wystawiono 25 polskich produkcji, 32 zagraniczne produkcje i 7 koprodukcji. Największą liczbę polskich prezentacji odnotowałam w 1963 roku (6), natomiast zagranicznych – w 1969 roku (5). Goszczono wówczas aż 10 zagranicznych zespołów tanecznych, m.in.: Balet Teatru Bolszoi z Moskwy, The Merce Cunningham Dance Company z Nowego Jorku, Dancers' Workshop Company z San Francisco czy London Contemporary Dance Theatre.

⁴⁰ K. Stockhausen nie zajmuje się choreografią, ale jako twórca odpowiedzialny za całokształt dzieła oraz za poszczególne jego warstwy (szczegółowe partytury zawierają również instrukcje działań ruchowych – np. w utworze *Inori*) włączony został do tego grona (a jego nazwisko w katalogu w kolumnie „choreografia” umieściłam w nawiasie kwadratowym).



Wykres 4. Liczba polskich i zagranicznych prezentacji, cz. I



Wykres 5. Liczba polskich i zagranicznych prezentacji, część II

Między 1987 a 2018 rokiem (18 edycji) wystawiono 16 polskich produkcji, 11 zagranicznych produkcji i 4 koprodukcje. Największą liczbę polskich prezentacji odnotowałam w 2016 roku (4), natomiast zagranicznych – w 1992 roku (3). Goszczono wówczas tylko 1 zagraniczny zespół taneczny – Pražský komorní balet, ale w zamian pojawiło się aż 7 zagranicznych tancerzy-solistów.

Porównując oba wykresy i dane z katalogu, można zauważyć, że:

- do 1987 roku pojawiało się więcej produkcji zagranicznych niż polskich, a po 1987 roku (przede wszystkim w latach 2016–2018) zaczęła przeważać liczba polskich prezentacji;
- do 1987 roku zapraszano wiele zagranicznych zespołów, natomiast w ostatnich dwóch dekadach goszczono większą liczbę artystów niezależnych;
- po 1987 roku spadła popularność koprodukcji polsko-zagranicznych.

W katalogu w kolumnie „typ dzieła” umieszczałam informacje o rodzaju dzieła, które znalazły się w programie (lub które odszukałam w pozostałych materiałach źródłowych). Można znaleźć tam między innymi takie pojęcia, jak: balet-pantomima, epizod, opera, opowiadanie tańcem, kompozycja choreograficzna, dramat muzyczny, spektakl audiowizualny czy cybernetyczna gra ruchowa. Pojęcia te nie zawsze niosą ze sobą konkretną informację o gatunku lub formie dzieła – często stanowią dopowiedzenie np. o obsadzie utworu. Dlatego wyróżniłam pięć głównych kategorii dzieł: dzieła choreograficzne baletowe, dzieła choreograficzne pozabaletowe, opery, formy synkretyczne i utwory muzyczno-taneczne⁴¹. Podział ten stworzyłam, opierając się na materiale zawartym w katalogu. Ma on przede wszystkim pomóc w odczytaniu wyników i uporządkowaniu ich w pewne zbiory. Poniżej, obok nazw kategorii, wymienione są typy dzieł, które się w nich znalazły:

- dzieła choreograficzne baletowe: balet, balet-pantomima, opowiadanie tańcem i muzyka baletowa;
- dzieła choreograficzne pozabaletowe: kompozycja choreograficzna, kompozycja muzyczno-choreograficzna;
- opery: opera, dramat muzyczny, dramat biblijny, opera kameralna, widowisko muzyczne, mini-opera, mikroopera, akcja muzyczna, sacra rappresentazione;
- formy synkretyczne: opera-balet-pantomima, opera-collage, komiczne wariacje-panorama, cybernetyczna gra ruchowa, spektakl audiowizualny,

⁴¹ Pod pojęciem tym rozumiem utwory zespołowe, które na poziomie prekompozycji zakładają udział tancerza/tancerzy. W utworach tych tancerz jest jednym z głównych wykonawców, a jego rola może być uwzględniona w partyturze.

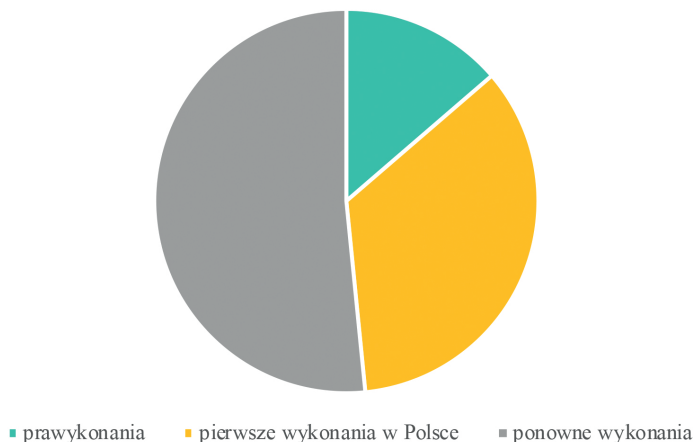
spektakl multimedialny, utwór muzyczno-teatralny, trój-opera multimedialna, utwór na ciało-perkusję, projekt multimedialny, teatr muzyczny, graficzna partytura na dowolnych wykonawców;

- utwory muzyczno-taneczne: utwory zawierające słowa „tancerz”, „gesty i miny” lub „taniec” w nazwie oraz kompozycja sceniczna.

Analizując dane z katalogu, ustaliłam, że podczas „Warszawskiej Jesieni” zaprezentowano: 20 dzieł choreograficznych baletowych, 26 dzieł choreograficznych pozabaletowych, 26 oper, 12 form synkretycznych i 11 utworów muzyczno-tanecznych. Najpopularniejsze wśród zagranicznych zespołów okazały się dzieła choreograficzne pozabaletowe – aż 77% tego typu kompozycji prezentowali goście festiwalu, głównie z takich krajów, jak: Stany Zjednoczone, Anglia czy Francja. Zagraniczni wykonawcy dużo częściej niż polscy artyści wybierali również formy synkretyczne (polskie produkcje stanowiły tylko 17%). Odwrotną sytuację można zaobserwować w tabelach: „dzieła choreograficzne baletowe” i „oper”. 16 z 20 spektakli baletowych zaprezentowały zespoły polskie, a pozostałe 4 – zespoły z Rosji, Chin i Węgier. 77% spektakli operowych przedstawiły polskie teatry operowe m.in. z Gdańska, Warszawy, Poznania i Łodzi. Natomiast w kategorii „utwory muzyczno-taneczne” liczba polskich i zagranicznych prezentacji jest prawie taka sama (6 polskich i 5 zagranicznych).

Analizując dane pod kątem popularności poszczególnych typów dzieł na przestrzeni 63 lat, zauważyłam następujące tendencje:

- prezentacje dzieł choreograficznych baletowych przypadły na lata 50., 60. i 70. XX wieku (tylko jedno dzieło zaprezentowano w XXI wieku);
- najwięcej (bo aż 12 spektakli baletowych) zaprezentowano w latach 60.;
- dzieła choreograficzne pozabaletowe prezentowano między 1963 a 1996 rokiem;
- najwięcej dzieł choreograficznych pozabaletowych zaprezentowano w latach 60. XX wieku (18 kompozycji);
- dzieła operowe wystawiano regularnie przez cały okres festiwalu (z wyjątkiem pierwszej dekady XXI wieku);
- formy synkretyczne od lat 60. XX wieku pojawiały się regularnie na festiwalu;
- utwory muzyczno-taneczne stały się popularne w ostatnich trzech dekadach (lata 90. XX wieku oraz 1. i 2. dekada XXI wieku);
- najwięcej utworów muzyczno-tanecznych zaprezentowano między 2012 a 2018 rokiem.



Wykres 6. Status prezentowanych dzieł

Prawie połowę, bo aż 48% wszystkich dzieł tanecznych stanowiły dzieła dla polskiej publiczności wówczas „nowe”. Nowość ta objawiała się dwojako – w postaci prawykonań lub kompozycji już wcześniej wystawianych, ale w Polsce prezentowanych po raz pierwszy. Wśród skatalogowanych dzieł odnotowałam 13 prawykonań i 33 dzieła po raz pierwszy wykonane w Polsce. W mojej opinii świadczy to o niebagatelizowaniu dokonań sztuki tańca i choreografii przez organizatorów festiwalu. Należy zaznaczyć, że „Warszawska Jesień” z założenia jest festiwalem muzycznym i nad jej corocznym programem pracuje komisja złożona z twórców należących do środowiska muzycznego, a nie tanecznego. Zapewne głównym kryterium wyborów programowych było powiązanie kompozycji tanecznej z utworem muzycznym, a osoba kompozytora – podstawowym „łącznikiem” świata choreografii ze światem muzycznym, jednakże, to właśnie świadoma decyzja organizatorów o poszerzaniu ram festiwalu i otwarciu się na inne dziedziny sztuki i nauki pozwoliła na wcielenie do scenariusza festiwalowego tak wielu (bo aż 95) epizodów tanecznych.

Znaczenie tanecznych wydarzeń festiwalowych

Na zakończenie chciałabym podjąć próbę określenia znaczenia obecności sztuki tańca i choreografii na festiwalu „Warszawska Jesień” dla środowiska tanecznego w Polsce, a także wpływu wydarzeń festiwalowych na twórców i odbiorców tańca.

Z perspektywy artystów i odbiorców tańca wydarzenia festiwalu umożliwiły lub ułatwiły:

- dostęp do osiągnięć i najnowszego repertuaru sztuki zachodniej (pierwsze wykonania w Polsce);
- uczestniczenie (również poprzez obserwację) w rozwoju sztuki tańca i choreografii;
- spotkania z międzynarodowymi artystami i nawiązanie kontaktów;
- prezentowanie najnowszych dzieł polskich choreografów (premiery i ponowne wystawienia najnowszych kompozycji);
- ukazanie specyfiki zawodu choreografa poprzez prezentowanie różnych jego funkcji;
- czynne uczestniczenie w ciągłej redefinicji pojęć związanych ze sztuką współczesną;
- współpracę (i prezentowanie jej efektów) z wybitnymi artystami wielu dziedzin sztuki;
- popularyzację sztuki tańca i choreografii w środowisku muzycznym (poszerzenie grona odbiorców);
- wzmocnienie rangi sztuki tańca i choreografii (nagroda „Orfeusz” przyznana Stanisławowi Szymańskiemu za wybitną kreację artystyczną⁴²).

Natomiast z punktu widzenia teoretyków i historyków tańca wydarzenia festiwalu m.in.:

- przyczyniły się do publikowania większej liczby tekstów o tańcu i upowszechniania wiedzy choreologicznej w czasopiśmie muzycznych⁴³;
- umożliwiły obserwowanie zmian, jakie zachodziły w sztuce tańca poza granicami Polski i konfrontowanie ich z polskimi dokonaniem;
- stały się kolejnym głosem w dyskursie nt. granic pojęć czy zmian statusu twórcy i wykonawcy;

⁴² W 1963 roku: „Po raz pierwszy zostaje przyznana nagroda Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków »Orfeusz« za najwybitniejszą polską kreację artystyczną na »Warszawskiej Jesieni«; otrzymuje ją tancerz Stanisław Szymański za kreację tytułową w balecie *Orfeusz* Igora Strawińskiego. Od tej zapewne roli nagroda wzięła swą nazwę; w następnych latach jej ukierunkowanie zostało nieco zmienione pod kątem najwybitniejszego wykonania muzyki polskiej”. Cit. per: K. Baculewski, op. cit., s. 16.

⁴³ W „Ruchu Muzycznym” publikowano m.in. teksty badacza Jana Berskiego i historyczki tańca Ireny Turskiej. Często to właśnie wydarzenia festiwalu były inspiracją do opublikowania tekstu wprowadzającego i zaznajamiającego czytelników z określonym nurtem w sztuce tańca, którego reprezentant miał pojawić się na „Warszawskiej Jesieni”. Również recenzje wydarzeń zawierały zazwyczaj krótki wstęp teoretyczny lub historyczny, który spełniał przede wszystkim funkcję edukacyjną.

- pozwoliły weryfikować wiedzę akademicką (i wzbogacać ją) dzięki bezpośredniemu kontaktowi z przedstawicielami różnych nurtów;
- stanowią dziś cenne źródło informacji nt. choreografów, wykonawców, premier (dokumentacja wszystkich wydarzeń festiwalowych w postaci programów, fotografii, indeksów twórców i wykonawców); z perspektywy badacza tańca posiadają więc walor dokumentacyjny nt. rozwoju sztuki tańca i choreografii.

Zakończenie

W trakcie 61 edycji festiwalu przedstawiono łącznie 95 dzieł sklasyfikowanych przez mnie jako taneczne. „Warszawska Jesień” stała się więc platformą cyklicznej prezentacji tańca. Wystawiano kompozycje o różnych formach mieszczące się w takich kategoriach, jak: dzieło choreograficzne baletowe, opera, dzieło choreograficzne pozabaletowe, forma synkretyczna czy utwór muzyczno-taneczny. Prawie połowę wszystkich prezentowanych realizacji stanowiły prawykonania i pierwsze wykonania utworów zagranicznych w Polsce. Goszczono artystów tańca z kilkunastu krajów Europy, Ameryki Północnej i Południowej oraz Azji, a także rodzimych twórców z wielu ośrodków w Polsce. Festiwal był źródłem informacji, bowiem podczas każdej edycji popularyzował wiedzę o nowych zjawiskach w sztuce. Jako miejsce spotkań twórców „Warszawska Jesień” stworzyła przestrzeń wymiany poglądów, wnikliwych obserwacji, wzajemnych inspiracji. Z perspektywy badacza natomiast stanowi obecnie cenny materiał dokumentacyjny, gdyż pozwala prześledzić rozwój sztuki tańca i choreografii.

W 2019 roku tematem przewodnim „Warszawskiej Jesieni” była „Pneuma-realność poszerzona”, a jako słowa-klucze wybrano m.in. takie hasła, jak: „przestrzeń”, „witalność”, „mistyka ciała”, „rytuały i celebracje”, „improwizacje”, „performance” czy „intermedia”⁴⁴. Zbieżność obszarów i kierunków poszukiwań z twórczością współczesnych choreografów jest niewątpliwie zauważalna. Można więc przypuszczać, że festiwal w najbliższej przyszłości będzie nadal przestrzenią otwartą na taniec – bo owa otwartość zdaje się być cechą kluczową w kontynuowaniu interdyscyplinarnego dialogu.

⁴⁴ J. Kornowicz, *Pneuma-realność poszerzona* [online], [dostęp: 20 sierpnia 2019], <<http://www.warszawska-jesien.art.pl/wj2019/o-festiwalu/warszawska-jesien>>.