WOJCIECH KLIMCZYK

Prze-pisać taneczny modernizm: sieci

Zaczynem niniejszej książki było spotkanie. W grudniu 2016 roku w Łodzi odbyła się konferencja *Jak myśli ciało? Cielesno-ruchowe praktyki doby modernizmu*. Wydarzenie to, połączone z wystawą *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, w ramach której pokazywano też inspirowane modernizmem działania współczesnych artystów tańca, zgromadziło należących do różnych pokoleń badaczy z kilku krajów – wśród nich byliśmy Susan Manning i ja[1]. Z dużym zdziwieniem i radością odkryliśmy, że choć mieszkamy daleko od siebie, to nasze korzenie w sensie geograficznym są wspólne. Rodzina amerykańskiej badaczki, urodzonej już w Stanach Zjednoczonych, wywodzi się z Opolszczyzny, gdzie urodziłem się i wychowałem. Nie byłoby w tym nic wartego wzmianki, gdyby nie fakt, że jednym z tematów konferencji, właśnie dzięki Susan Manning, była kwestia związku między historią tańca a geografią[2], którą badaczka rozważała w wystąpieniu opublikowanym potem pod tytułem *Naród i świat w tańcu modern* w tomie *Poruszone ciała: Choreografie nowoczesności*[3]. W swoim referacie Manning

[1] Kolejnymi osobami, które brały aktywny udział w łódzkiej konferencji *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* i które współtworzyły niniejszy tom, są Hanna Raszewska-Kursa i Julia Hoczyk, współredaktorka tej antologii.

[2] Na temat związku historii i geografii zob. E. Soja, *History: Geography: Modernity*, [w:] *idem*, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York 1989, s. 10–42.

[3] S. Manning, *Naród i świat w tańcu modern*, przeł. A. Warso, [w:] *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, red. K. Słoboda, Łódź 2017, s. 71–80.

podkreślała problematyczność patrzenia na historię tańca *modern*[4] w kluczu narodowym, wprowadzającym sztucznie podkreślane różnice między tradycjami (zarówno w sensie praktyk tanecznych, jak i historycznych narracji), prowadzącą do hegemonii najsilniejszych w tej dziedzinie tradycji: amerykańskiej i niemieckiej, oraz marginalizacji innych. Idąc tym tropem, należałoby oczekiwać, że także badacze wykształceni w różnych systemach akademickich pisać będą historie wyrażające ducha ich narodów. Nasze spotkanie pokazało jednak, że sytuacja jest znacznie bardziej skomplikowana, więc relacja między geografią a historią w odniesieniu do studiów nad tańcem modernistycznym domaga się głębszego przemyślenia.

W wyniku nacjonalizacji historii tanecznego modernizmu, rozciągającego się od pionierskich praktyk Loïe Fuller i Isadory Duncan po projekty pokolenia Merce'a Cunninghama i Alwina Nikolaisa[5], nastąpiło sztuczne ujednolicenie charakteru najróżniejszych praktyk artystycznych, które przyjęło się określać bardzo w gruncie rzeczy wieloznacznym i pojemnym terminem „taneczny modernizm", jako wyrażających amerykańską bądź niemiecką tożsamość kulturową. W paradygmacie kulturowego nacjonalizmu naród nadpisuje się nad światem życia (artystycznego), niejako z góry naznaczając praktyki twórcze tożsamością narodową. Proces ten można oczywiście postrzegać jako nieodłączną część modernizacji, której

[4] Jako redaktorzy niniejszej publikacji winni jesteśmy czytelnikowi wyjaśnienie terminologiczne. We wszystkich tekstach przymiotnik „modernistyczny" i rzeczownik „modernizm" pojawiają się jako określenia związanych z dojrzałą nowoczesnością przemian i tendencji w obrębie kultury i sztuki, w tym tańca. Jest więc modernizm taneczny czymś więcej niż technika czy gatunek tańca, choć w tym znaczeniu również w niniejszym tomie się pojawia, najczęściej w kontekście środkowoeuropejskim (jak u Andrei Jeličić, gdzie taniec modernistyczny przeciwstawiony jest na wielu płaszczyznach baletowi klasycznemu, czy w tekście Małgorzaty Leyko) oraz szerszych transformacji kulturowych. W odniesieniu do europejskiego i amerykańskiego *modern dance* oraz *Moderne Tanz* zdecydowaliśmy się na przekład „taniec *modern*", aby odróżnić różne linie rozwoju w obrębie tanecznego modernizmu, składające się na tematyzowaną wielokrotnie przez nas i autorów antologii sieć powiązań i wpływów. Świadomie zrezygnowaliśmy z przekładania terminu *modern dance* jako „taniec nowoczesny", ponieważ współcześnie pojęcie to odnosi się do zupełnie innej tradycji, co mogłoby być mylące (przyp. red. J.H., W.K.).

[5] Te amerykańskie ramy czasowe, typowe dla historii tańca modernistycznego przynajmniej przez większą część XX wieku, dobrze obrazują głębokość zakorzenienia nacjonalistycznego paradygmatu w historii tańca. W polskiej historiografii tańca modernistycznego i współczesnego dość bezrefleksyjne zastosowanie narodowości jako kryterium klasyfikacyjnego można zaobserwować w mojej książce *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010.

kulturowym aspektem, jak pokazały choćby klasyczne prace Ernesta Gellnera[6] i Benedicta Andersona[7], jest nacjonalizacja zbiorowych tożsamości. Ujęty z tej perspektywy zabieg nacjonalizacji może być uznany za wyrażający istotę tanecznego modernizmu. Jest to możliwe jednak tylko wtedy, gdy przyjmie się specyficzną definicję tego ostatniego – jako imperialistycznego projektu, którego celem jest zaprowadzenie kulturowej hegemonii, z narodowością jako dominującą kategorią tożsamościową. Współcześnie takie rozumienie modernizacji nie znajduje zbyt wielu adherentów, a jednak trwa jako rodzaj historycznej kliszy, choćby właśnie w studiach nad tańcem, często dość bezrefleksyjnie przyjmujących narodowość jako klucz interpretacyjny. Że można inaczej myśleć i pisać o modernizmie, stało się jasne dla mnie i dla Susan Manning podczas naszych rozmów, w wyniku czego zdefiniowaliśmy obszar studiów nad tanecznym modernizmem jako sieć transatlantyckich przepływów idei, w której narodowość i globalność nieustannie się mieszają, wytwarzając hybrydowe tożsamości zarówno artystów, jak i badaczy, którzy im się przyglądają. Mówiąc wprost: nasze spotkanie nie dało się sprowadzić do spotkania określających się przez różnice narodowe Polaka i Amerykanki. Stało się raczej niemal natychmiast amerykańsko-polsko-globalnym kłączem, prowokującym do zadania pytania, jaka historia tanecznego modernizmu może z niego wyniknąć.

Swoją krytykę nacjonalistycznie nacechowanej historii tańca modernistycznego Susan Manning rozwinęła w tekście *Dance History*, zamieszczonym w *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, gdzie postawiła tezę o konieczności uzupełnienia historii tanecznego modernizmu pisanych z perspektywy narodowej o globalną, transnarodową historię, w której na pierwszym planie – w miejsce choreograficznych „rodzin", będących bohaterami historii pisanych w paradygmacie państwa narodowego – staną ponadlokalne sieci wymiany[8]. Wysunięcie na pierwszy plan idei sieci w metodologicznej propozycji Manning do pewnego stopnia wynikało z naszych dyskusji zarówno online, jak i na żywo podczas zorganizowanej przeze mnie na Uniwersytecie Jagiellońskim (we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca) w Krakowie w 2018 roku konferencji *Re-writing Dance Modernism*. Tytuł konferencji sformułowała Manning.

6 E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, wyd. 2, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2009.

7 B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu,* przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

8 S. Manning, *Dance History*, [w:] *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, ed. S. Dodds, London – New York 2019, s. 303–326.

Konferencja ta – inicjująca projekt prze-pisania tanecznego modernizmu, którego wstępne rezultaty przynosi niniejszy tom – doprowadziła do poszerzenia sieci kontaktów, która pleść się zaczęła już w Łodzi. Kłącze zaczęło się rozrastać, prowokując do snucia może ryzykownych, ale płodnych poznawczo analogii. Transnarodowe i transatlantyckie połączenie między mną i Susan, będące wspólnotą badawczych zainteresowań i pochodzenia, stało się w naszych oczach reminiscencją połączeń, które legły u podstaw zjawiska nazywanego dziś tanecznym modernizmem[9]. Tak jak taneczny modernizm rozwijał się dzięki kontaktom – bezpośrednim i zapośredniczonym przez teksty kultury – stając się stopniowo globalną siecią artystów i napędzających ich idei, tak też stopniowo na etapie organizowania krakowskiej konferencji kształtowała się, dzięki sieciom, w których funkcjonowaliśmy ówcześnie Susan i ja (oraz otwartemu naborowi), sieć autorów niniejszej publikacji, którzy nie tylko spotkali się na konferencji, ale też do dziś utrzymują ze sobą kontakt. Stało się jasne, że podjęta w wyniku krakowskiego spotkania próba prze-pisania tanecznego modernizmu, wywiedziona z postulatu Manning, by globalizować myślenie o nim, właśnie ideę sieci przyjąć powinna za metodologiczny horyzont prowadzonych rozważań. W ten sposób dookreślona została główna idea niniejszego tomu.

Konferencyjne prezentacje oraz toczone wokół nich dyskusje uzmysłowiły mi, że postulowane przez Susan prze-pisanie tanecznego modernizmu nie powinno być (i nie jest) jedynie czysto akademickim projektem, ale wspólnotowym przedsięwzięciem podejmowanym w duchu dialogu i przyjaźni przez autorów połączonych wspólną taneczną pasją, a także potrzebą poszerzenia geograficznego zakresu historycznego fenomenu tanecznego modernizmu oraz zasobu narzędzi metodologicznych. Impulsem dynamizującym pracę nad publikacją pokonferencyjną stało się zatem dążenie do usieciowienia tanecznego modernizmu, zarówno jako historycznej praktyki (sieci praktyk), jak i kolektywnego dzieła jej interpretacji. Podjęliśmy próbę rozważenia go jako wciąż na nowo konstytuującej się metasieci, a zatem sieci sieci, zarówno w sensie geograficznym (co

[9] Transatlantycki charakter tanecznego modernizmu podkreślała Manning już w *Ausdruckstanz Across the Atlantic*, [w:] *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, eds. S. Franco, M. Nordera, London – New York 2007, s. 46–60. Wcześniej pisała o tych połączeniach Isa Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States: Cross Currents and Influences*, Chur 1994.

analizuje do dziś w swoich pracach Manning oraz inni autorzy[10] i czego dotyczy duża część tekstów zamieszczonych w książce), jak i ideowym, czyli na płaszczyźnie historycznych metodologii pracy z ciałem i ruchem oraz na płaszczyźnie akademickich studiów nad tańcem, czemu poświęcono drugą pulę tekstów. To podwójne usieciowienie i poszerzenie pola – praktyk artystycznych oraz refleksji na ich temat – stało się możliwe dzięki usieciowieniu się badaczy, których teksty czytelnik trzyma w rękach. Podkreślić trzeba, że horyzontem tego usieciowienia (podobnie jak historycznych praktyk, które określa się zbiorczym terminem tanecznego modernizmu) była idea wspólnoty[11]. Ma to szczególne konsekwencje metodologiczne.

Choć na poziomie badawczym rekonstrukcja tanecznego modernizmu jako sieci praktyk zlokalizowanych w czasie i przestrzeni oraz jako transtemporalnego i ponadlokalnego dyskursywnego konstruktu o charakterze intertekstualnych powiązań to dwa różne zadania, to jednak istotą przedstawianej czytelnikowi antologii jest wskazanie konieczności usieciowienia tanecznego modernizmu na obu płaszczyznach równocześnie, bo też na ich styku on od zawsze się konstytuuje. Jeżeli mamy potraktować go jako transtemporalną i ponadlokalną metasieć artystycznych kontaktów ufundowanych na konkretnych sposobach rozumienia oraz uprawiania tanecznej praktyki – a na tym polega istota proponowanego w tej książce gestu prze-pisania tanecznego modernizmu – musimy uchwycić jego historyczną dynamikę, kształtowaną przez twórczą relację między działaniami szerokiej rzeszy artystów (niniejszy tom wskazuje, jakich poszerzeń warto w tym aspekcie dokonać) a dyskursem na temat tych działań oraz na temat samego pojęcia tanecznego modernizmu[12]. Ma ono bowiem złożoną, by nie powiedzieć pogmatwaną historię (a w zasadzie historie), co rekonstruują w swoich pracach m.in. Manning[13], Nell Andrew[14], Gabriele Brandstetter[15],

[10] Por. choćby R. Burt, M. Huxley, *Dance, Modernism, Modernity*, London – New York 2019.

[11] Więcej na ten temat w tekście Marion Kant w niniejszym tomie, s. 61–83.

[12] Odróżnionego od węższych terminów, takich jak *modern dance*, *moderne Tanz*, *Ausdruckstanz*, *free dance*, *new dance* itp.

[13] Oprócz wymienionych powyżej, szczególnie S.A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the dances of Mary Wigman*, Berkeley 1993, rozdział 7: *Mary Wigman and American Dance*, s. 255–286 oraz *eadem*, *Modern Dance, Negro Dance*, Minneapolis – London 2004.

[14] N. Andrew, *Moving Modernism. The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema*, Oxford – New York 2020.

[15] G. Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt 1995.

Ramsay Burt[16], Edward Ross Dickinson[17], Mark Franko[18], Felicia McCarren[19], Carrie J. Preston[20] i Helen Thomas[21].

Czytając prace tych autorów, ale też innych badaczy posługujących się terminami „taniec *modern*" (*modern dance*) i „taneczny modernizm" (*dance modernism*), nie sposób oprzeć się wrażeniu, że mimo wielu dekad badań i definicyjnych prób „źródłowy" fenomen umyka systematyzacji. Wiele wskazuje na to, że dzieje się tak dlatego, iż taneczny modernizm nie jest po prostu bytem, który daje się odsłonić jako zestaw konkretnych artystów, dzieł, technik, praktyk czy nawet tekstów kultury, ale podlegającym ucieleśnianiu dyskursem w ujęciu Michela Foucaulta – specyficznym robieniem i myśleniem tej dziwnej „rzeczy", jaką jest taniec[22]. Podmiotem tego działania jest aktor-sieć o nazwie „taneczny modernizm", samokonstytuujący się i głęboko autorefleksyjny.

W dziedzinie szerszych studiów nad artystycznym modernizmem, szczególnie tych poświęconych literaturze, badacze dość dawno doszli już do konkluzji, że pojęcie modernizmu ma sens jedynie jako z konieczności tymczasowa i wybiórcza „pułapka" na rzeczy (praktyki) i słowa (interpretacje), której charakter definiują powiązania między „artystami i ich dziełami a instytucjami i publicznościami, okrążającymi ich i je"[23]. Nawet jeśli autor tych słów, Michael Levenson, ma trochę racji, twierdząc, że modernizm był heterogeniczną epoką w dziejach kultury[24], to równocześnie trzeba pamiętać, że zasady wyszczególniania epok są domeną historii kultury jako dyscypliny, a ta podlega nieustającej rewizji. Publiczności okrążające artystów modernistycznych i ich dzieła rozciągają się w czasie,

16 R. Burt, *Alien Bodies. Representations of Modernity, Race and Nation in Early Modern Dance*, London – New York 1998; R. Burt, M. Huxley, *Dance, Modernism…*, *op.cit.*

17 E.R. Dickinson, *Dancing in the Blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*, Cambridge – New York 2017.

18 M. Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics,* Bloomington 1995.

19 F. McCarren, *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford 2003.

20 C.J. Preston, *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*, Oxford – New York 2011.

21 H. Thomas, *Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*, London – New York 1995.

22 Por. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych,* przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006; *idem*, *Porządek dyskursu,* przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002. Zob. też omówienie teorii dyskursu u Foucaulta w: D. Howarth, *Dyskurs,* przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 81–108.

23 M. Levenson, *Modernism*, New Haven – London 2014, e-book, s. 15.

24 *Ibidem*.

a i same modernistyczne teksty (także taneczne[25]) często nacechowane są głęboką znajomością i umiłowaniem historii. Krytyczne interpretacje powołują do życia taki czy inny modernizm, wybierając z dziejów kultury to, co odpowiada przyjętym przez nie kryteriom prowadzenia właściwej (z punktu widzenia autora) analizy. Modernizm w liczbie pojedynczej to konstelacja tych poszczególnych modernizmów[26], względnie ich wspólne podglebie czy też swoista modernistyczna różnia, by użyć niemodnego już terminu. Wydaje się, że metafora sieci podlegającej stałemu procesowi samotransformacji dobrze oddaje charakter tej krytycznej konstelacji.

Choć w gruncie rzeczy niedefiniowalny jako styl czy estetyka[27], modernizm pozostaje niezwykle atrakcyjnym obiektem badań, o czym świadczy potężna bibliografia przedmiotu, owocująca coraz liczniejszymi studiami nie tylko nad samym modernizmem, ale też różnego rodzaju dyskursami na jego temat, w tym przede wszystkim akademickimi[28]. Według Ástraðura Eysteinssona i Vivian Liski oznacza to konieczność pytania nie o to, czym modernizm *był*, a raczej o to, czym *jest*[29]. Jedną z możliwych odpowiedzi

[25] Por. choćby praca zbiorowa na temat nowoczesnych tanecznych inspiracji starożytnym tańcem: *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, ed. F. Macintosh, Oxford – New York 2010. Choć nie jest to praca wyłącznie o tanecznym modernizmie w sensie wąskim, a więc praktykach tanecznych stawiających sobie za cel wypracowanie alternatywnego w stosunku do baletu sposobu pracy z ruchem i tworzenie na ich drodze performansów pobudzających publiczność do krytycznego myślenia o tanecznym medium, to w istotny sposób potwierdza intuicję choćby Carrie J. Preston, że konstytutywnym aspektem artystycznego modernizmu jest swoiście pojęty klasycyzm, który Preston w *Modernism's Mythic Pose…* (*op.cit.*) nazywa *antimodern-classicism*.

[26] Por. P. Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide. Second Edition*, Basingstoke – New York 2009. Pojęcie modernizmu w liczbie mnogiej pojawia się już w późnych latach 60. ubiegłego wieku u Franka Kermode'a, o czym piszą A. Eysteinsson, V. Liska, *Introduction. Approaching Modernism*, [w:] *Modernism*, eds. A. Eysteinsson, V. Liska, Amsterdam – Philadelphia 2007, s. 2–3.

[27] Por. R. Walz, *Modernism*, wyd. 2, London – New York 2013, s. 8. Podobnie niedefiniowalna ostatecznie jak modernizm jest sama nowoczesność, na którą odpowiedzią artystyczną był (jest) według Michaela H. Whitwortha modernizm (M.H. Whitworth, *Introduction*, [w:] *Modernism*, ed. M.H. Whitworth, Malden – Oxford 2007, s. 3). Zwracał na to uwagę już Walter Benjamin, o czym pisze Jean-Michel Rabaté we wstępie do zredagowanego przez siebie zbioru *A Handbook of Modernism Studies*, Malden – Oxford 2013, s. 3.

[28] Zob. choćby E. Możejko, *Tracing the Modernist Paradigm*, [w:] *Modernism*, eds. A. Eysteinsson, V. Liska, *op.cit.*, s. 11–30; *A Handbook of Modernist…*, *op.cit.*; *Modernism and Theory. A Critical Debate*, ed. S. Ross, London – New York 2008; *The Modernism Handbook*, eds. P. Tew, A. Murray, New York 2009; *Modernism*, ed. M.H. Whitworth, *op.cit.*

[29] A. Eysteinsson, V. Liska, *Introduction*, *op.cit.*, s. 2.

przynosi niniejsza książka, powołująca do życia pozornie nieforemny, popękany wewnętrznie taneczny modernizm, charakteryzujący się naciskiem na procesualność zarówno praktyk artystycznych, jak i krytycznej analizy oraz zależności, które łączą te sfery, a także aktorów operujących w każdej z nich oraz, nierzadko, pomiędzy nimi.

Choć autorki i autorzy zamieszczonych w tomie esejów różnie rozumieją termin „sieć" (jedna z autorek nawet do pewnego stopnia kwestionuje zasadność odnoszenia go do modernistycznych praktyk tanecznych, przynajmniej w niemieckim kontekście), to wskazać można taką jego operacjonalizację, która uzasadnia połączenie ich wysoce zróżnicowanych metodologicznie i tematycznie tekstów w całość. Przynosi ją zaproponowana przez Felixa Staldera analiza teorii społeczeństwa sieci sformułowanej przez Manuela Castellsa. Stalder tak definiuje pojęcie sieci stanowiące fundament teorii hiszpańskiego socjologa:

> Sieć to trwały wzorzec interakcji pomiędzy heterogenicznymi aktorami, którzy definiują siebie nawzajem (tożsamość). Koordynacja ich działań dokonuje się na podstawie wspólnych protokołów, wartości i celów (proces). Sieć reaguje indeterministycznie na wyselekcjonowane przez siebie zewnętrzne wpływy, a zatem nie odzwierciedla środowiska, lecz aktywnie je tworzy (wzajemna zależność). Kluczowe własności sieci raczej wyłaniają się z tych procesów rozwijających się w czasie, niż są determinowane przez którykolwiek z elementów sieci (emergencja)[30].

Jeżeli przyjmiemy za Bruno Latourem, że każdy poszczególny aktor w sieci sam jest również siecią[31], to dookreślona zostaje metodologia, w której zakorzeniony został pomysł niniejszej antologii. Przedstawiona w niej konstelacja tekstów nie jest redukowalna do ich zestawienia, ale pomyślana

[30] F. Stalder, *Manuel Castells: Teoria społeczeństwa sieci,* przeł. M. Król, Kraków 2012, s. 205.

[31] „Działanie nie odbywa się pod pełną kontrolą świadomości; powinno się je raczej rozumieć jako węzeł, jako splot i konglomerat, w którym spotyka się wiele zaskakujących czynników i który musi zostać powoli rozplątany. Właśnie to źródło niepewności życzymy sobie uwidocznić, posługując się tym dziwacznym wyrażeniem aktor-sieć" (B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci,* przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010, s. 62) Aktor-sieć jako obiekt badań nie jest dla historyka tańca, przyzwyczajonego do różnego rodzaju analiz „wpływologicznych", niczym zaskakującym, choć tradycyjny historyk raczej nie zgodziłby się, że Rudolf Laban, ruch *Lebensreform*, orientalistycznie rozumiany sufizm, Monte Verità traktowana jako konkretna przestrzeń i Mary Wigman (mamy nadzieję, że czytelnik wybaczy nam to niezgrabne zestawienie sklejone na szybko jedynie dla celów poglądowych) to jeden „obiekt" badań, właśnie aktor-sieć, którego można nazwać roboczo „wczesna Wigman".

jako wyłaniające się w napięciu pomiędzy poszczególnymi głosami pole siły, w którym dokonują się metodologiczne zwroty, transmisje w przestrzeni i czasie oraz poszerzenia materiałowej (ludzkiej i tekstowej) bazy „pierwotnej" sieci praktyk, którą współcześnie bardzo aktywnie i na różne sposoby się redefiniuje, także w ramach innych projektów badawczych[32]. Poszczególni autorzy, będący aktorami-sieciami[33] i badający różnego rodzaju aktorów-sieci (artystów, dzieła choreograficzne, rekonstrukcje performansów, instytucje artystyczne, wydarzenia), tworzą wspólnie autora-sieć, powołującego do życia w swoich badaniach aktora-sieć na drodze prze-pisania (na jeden z możliwych sposobów) tanecznego modernizmu jako pojęcia i jako historycznego zjawiska.

Choć podjęte w kilku tekstach z niniejszego zbioru poszerzenie panoramy geograficznej tanecznego modernizmu o perspektywę polską, chorwacką i czeską wydaje się istotnym wkładem w dzieło prze-pisania modernizmu w duchu tego, co Susan Stanford-Friedman nazwała *Locational Modernist Studies*[34], to jednak główny punkt ciężkości niniejszej antologii leży gdzie indziej. Jeżeli modernizm pozostaje żywym sposobem pisania i robienia tańca, jeśli nie tyle wydarzył się w przeszłości, ile wciąż na nowo się wydarza, to gesty poszerzenia pola należy traktować jako akty rekonstytucji samego obiektu badawczego. U jego podstaw nie znajdziemy skoordynowanego programu badawczego. Nie znajdziemy lidera narzucającego optykę patrzenia. Nie ma tam również wspólnej definicji. Nawet pomysłodawczyni tego eksperymentu, Susan Manning, jest tylko jednym głosem w tym niewolnym od dysonansów chórze, jakim jest sieć *Re-writing Dance Modernism*. Tym, co jest wspólne wszystkim autorom i co wyraża, jak sądzimy, ducha także „oryginalnego" tanecznego modernizmu jako pola artystycznego, jest prymat połączeń nad węzłami, stała tendencja do przekształceń, amorficzność. By to uchwycić, warto zastosować strategię lektury, która polega na śledzeniu powiązań, napięć i zgrzytów między poszczególnymi tekstami. Można ją nazwać za Stanford-Friedman „kulturową parataksą"[35].

[32] Zob. bibliografia do eseju Susan Manning *Dance History*, *op.cit*.

[33] Każdy poszczególny tekst w niniejszej antologii jest swoisty pod względem swoich intelektualnych zadłużeń oraz poznawczych interesów, które realizuje. Ten ruch od inspiracji i materiałów badawczych ku poznawczym celom ma charakter sieci idei.

[34] S. Stanford-Friedman, *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading: Toward a Locational Modernist Studies*, [w:] *Modernism*, eds. A. Eysteinsson, V. Liska, *op.cit*., s. 35–52.

[35] *Ibidem*.

Podzielenie książki na trzy części nie ma na celu stworzenia wrażenia spójności, a służy jedynie zrytmizowaniu całości, by zaproponować pewne kłącze badań pojęcia tanecznego modernizmu wraz z towarzyszącą mu konstelacją przedmiotów i ich opisów. W *Dialektyce negatywnej* Theodor W. Adorno pisał:

> Uwolnić historię w przedmiocie potrafi tylko wiedza, która uwzględnia także historyczną pozycję przedmiotu, daną w jego stosunku do innych przedmiotów; aktualizacja i koncentracja tego, co się już wie i co tę wiedzę przekształca. Poznanie przedmiotu w jego konstelacji jest poznaniem procesu, który ten przedmiot w sobie zakumulował[36].

Każdy ślad historii, a więc każdy przedmiot badań historycznych (w przypadku tańca może to być konkretna choreografia, ale też technika czy metoda pedagogiczna) kształtuje się w odniesieniu do sieci pojęć, sposobów myślenia o praktyce. Jego tożsamość tworzy się w różnicujących relacjach z innymi (konkurencyjnymi?) przedmiotami. Wyłania się z tego konstelacja przedmiotów i pojęć (praktyka i teoria), w której wyróżnić dają się pojęcia główne, w naszym przypadku taneczny modernizm. Uwalnianie historii tego ostatniego to praca ponad siły pojedynczych badaczy, a nawet sieci takich jak ta, która przygotowała niniejszą książkę. Niemniej to uwalnianie odbywa się stale dzięki z konieczności niepełnym wysiłkom aktorów-sieci. Uwalnianie historii wydarza się pomiędzy badaniami, w twórczym, choć często nieprowadzonym otwarcie dialogu jako proces niuansowania historycznego oglądu konstelacji.

Takie ujęcie zadania historii jako przedsięwzięcia poznawczego przekłada się w niniejszej książce na wielość sposobów aktualizowania i koncentrowania wiedzy oraz na szczególne wyczulenie na problem transmisji i translacji praktyk artystycznych w przestrzeni i czasie. Historyczność tanecznego modernizmu, będąca warunkiem możliwości pisania jego historii, to nic innego jak jego przypadkowość, amorficzność, chaotyczność nawet. Taneczny modernizm, rozumiemy to już dziś po dekadach jego badań, nie daje się sprowadzić do jednego grafu czy klasyfikacji. Co więcej, nie ma i nigdy nie miał linearnego charakteru, choć tak go przedstawiano – jako sukcesję choreograficznych pokoleń. Modernizm jest pojęciem

[36] T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna,* przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 227.

dekodującym pozorny chaos, rozplenianie się idei i eksperymentów. Jeżeli do jakiejś struktury się odnosi, to do kłączowatej[37]. Taka też jest struktura tej antologii, w której nie ma jednego stylu prowadzenia analizy, ani nawet pełnej zgodności co do tego, czy przedmiotem namysłu historycznego jest przeszłość czy teraźniejszość. W przestrzeń namysłu wrzucone są mniej lub bardziej rozwinięte wypowiedzi, w najróżniejszy sposób wcielające w życie postulat prze-pisania tanecznego modernizmu z transnarodowych i transtemporalnych pozycji. Wśród głosów są te należące do uznanych badaczek historii tańca modernistycznego (Susan Manning, Marion Kant, Susanne Franco, Lucia Ruprecht) i autorek, które stawiają dopiero pierwsze kroki na tej ścieżce (Jitka Pavlišová, Hanna Raszewska-Kursa), ale też te należące do praktyczek na różne sposoby aktualizujących bardzo szeroko rozumiane modernistyczne dziedzictwo (Claudia Fleischle-Braun, Hana Umeda, Agata Chałupnik) oraz osób, które mniej lub bardziej świadomie sytuują się na obrzeżach *dance studies*, względnie zajmują się badaniami nad tańcem jedynie incydentalnie (Matthew I. Cohen, Małgorzata Leyko, Andreja Jeličić, Wojciech Klimczyk). Całość tworzy polifoniczną konstelację w wewnętrznym ruchu.

W pierwszej części zatytułowanej *Metodologie: usieciowianie tanecznego modernizmu* na pierwszym planie stają różnego rodzaju wątpliwości odnośnie do desygnatu terminu „taneczny modernizm", ujmowanego z perspektywy historii tańca. Na wybranych przykładach analizowane są wyzwania, przed którymi stają nie tylko zawodowi historycy, ale też adherenci określonych tradycji, rekonstruktorzy performansów czy wreszcie pasjonaci-amatorzy, zafascynowani specyficznym „duchem" historycznych praktyk. W tekstach znaleźć też można autorskie propozycje operacjonalizacji pojęcia „sieć" na potrzeby studiów nad tańcem.

W otwierającym tom tekście analizuję możliwości zastosowania pojęcia sieci zaczerpniętego od Bruno Latoura do myślenia o minionych praktykach tanecznych i strategiach pisania (przepisywania) ich historii. Zaproponowana przeze mnie medytacja nad praktyką taneczną i praktyką pisania historii tańca, zakorzeniona w dekonstrukcji oraz odwołująca się do witalistycznej ontologii Gilles'a Deleuze'a i Félixa Guattariego, jest nieśmiałą próbą pomyślenia na nowo tanecznego modernizmu na poziomie cielesnego doświadczenia w nawiązaniu do specyficznego dwugłosu

[37] Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau,* przeł. b.d., Warszawa 2015.

teoretycznego ikon teorii tańca modernistycznego: Isadory Duncan i Johna Martina. W centrum tego projektu teoretycznego staje pojęcie palimpsestu jako metafora dążenia do nad-pisania, prze-pisania tańca w przestrzeni aktualnego zdarzenia[38], będącego moim zdaniem sercem tanecznego modernizmu.

Marion Kant w swoim komentarzu do idei potraktowania tanecznego modernizmu jako sieci zwraca baczną uwagę na dominujące konteksty użycia tego ostatniego pojęcia, podejrzliwie, choć nie bez życzliwości patrząc na jego rzutowanie w przeszłość, gdy nie funkcjonowało ono w obecnym sensie. Niemniej w swojej pracy badawczej Kant zajmuje się od dawna transtemporalnymi sieciami (w sensie wskazanym powyżej) pielęgnowania dziedzictwa „niemieckiego"[39] tanecznego modernizmu, w tym przede wszystkim systemu choreologicznego Rudolfa Labana, wskazując niebezpieczeństwa związane z bezrefleksyjnym, szczególnie w aspekcie politycznym, kultem twórczej jednostki jako częścią tradycyjnego podejścia do historii tańca *modern*. Prowadzi ją to do zadania niezwykle istotnych pytań o sposoby pisania historii tańca, a w zasadzie o strażników broniących do niej dostępu, o strategie wchodzenia na to pole badawcze, o narzędzia czynienia wyłomów w murze tradycjonalizmu. Takim narzędziem może być odpowiednio zdefiniowane pojęcie sieci, jeżeli tylko nie będziemy rozumieć go w ekskluzywistycznym duchu organicznej wspólnoty, jak ma to czasem miejsce w ramach sieci adherentów idei Labana.

Zainicjowaną przez Kant refleksję nad mechanizmami transmisji w czasie i przestrzeni praktyk tanecznych oraz napędzającej je czasem tęsknoty za naturalnością rozumianą jako abstrahowanie od historii i polityki podejmuje Susanne Franco, również odnosząc się do tradycji *Ausdruckstanz,* obiektu swoich wieloletnich badań. W centrum jej rozważań staje problem pamięci i zapominania jako kluczowy kontekst badań historycznych nad tańcem, szczególnie właśnie tym praktykowanym w Republice Weimarskiej, który znalazł budzące do dziś kontrowersje kontynuacje po dojściu

[38] Na temat tańca jako zdarzenia zob.: M. Franko, *Given Movement: Dance and the Event*, [w:] *Ritual and Event. Interdisciplinary Perspectives,* ed. M. Franko, London – New York 2006, s. 125–137.

[39] Kant jest daleka od esencjalistycznego pojmowania pojęcia narodowości, traktując je jako skrót myślowy pozwalający uchwycić stereotypowe sposoby postrzegania zjawisk tanecznych, które – projekt Labana jest tu modelowym przykładem – rozwijały się ponad granicami, równocześnie na różnych etapach przypisując sobie, z przyczyn nierzadko koniunkturalnych, takie czy inne narodowe tożsamości.

nazistów do władzy. Franco proponuje, by historia tańca obficie korzystała z dorobku studiów nad pamięcią, szczególnie wypracowanej przez te ostatnie teorii pamięci zbiorowej jako dynamicznej, kłączowatej, sfragmentaryzowanej struktury będącej podstawowym zasobem myślenia o przeszłości. Formą kultywowania pamięci zbiorowej, ale też jej wzbogacania, na którą szczególną uwagę zwraca w swoim tekście Franco, są tzw. *reenactments*, czyli twórcze odtworzenia (przeciwstawione iluzji wiernej rekonstrukcji) historycznych performansów. W swoim eseju Franco omawia wybrane przykłady odtworzeń prac artystów *Ausdruckstanz,* które układają się w ponadczasową i transnarodową sieć pamięci o tej tradycji, ale też dziejącej się na naszych oczach historii „niemieckiego" tanecznego modernizmu, rzucającej światło na utrzymujący się do dziś mit tanecznego modernizmu jako intuicyjnie pojmowalnej, antyintelektualnej „prawdy" o ruchu i ciele.

Jeszcze inny rodzaj sieci poddaje badaniu Lucia Ruprecht, przyglądając się wnikliwie roli Pierrota w balecie Michaiła Fokina *Karnawał,* który autorka zalicza do baletowego modernizmu. Zadaniem jej tekstu jest ukazanie w odniesieniu do teorii queer „wywrotowego" charakteru pojedynczej pozy omawianej postaci, odnotowanej w relacjach o premierowym wykonaniu tej partii przez Wsiewołoda Meyerholda. By ten wywrotowy potencjał odpowiednio nakreślić, Ruprecht tka misterną sieć teoretycznych tropów zaczerpniętych z dyskursu o sztuce mimicznej (*mimique*) rozciągającego się od XIX-wiecznej praktyki Paula Margueritte'a, przez rozważania Stéphane'a Mallarmégo na jej temat i komentarz do nich poczyniony przez Jacques'a Derridę, po jej własne uwagi do wszystkich wcześniejszych dyskursów. Jeśli dodamy do tego, że analizowana przez nią partia Pierrota, choć początkowo wykonywana przez Meyerholda, tańczona była później przez znakomitych tancerzy takich jak Adolph Bolm, a nawet przypisywana (błędnie) Wacławowi Niżyńskiemu, wyraźnie widoczny staje się jej usieciowiony i transtemporalny charakter. Ruprecht pokazuje, że nie da się dzisiaj pisać historii *Karnawału* bez wzięcia pod uwagę właśnie tych różnych translacji, bez uwzględnienia procesu, który ten przedmiot badań w sobie zakumulował, by raz jeszcze przywołać słowa Adorna.

Na drugą część, *Transmisje: transnarodowe trajektorie tanecznego modernizmu*, składa się pięć tekstów pokazujących na wybranych przykładach procesy przemieszczania się praktyk tanecznych w czasie i przestrzeni, a także istotne problemy, które napotykają badania stawiające sobie za cel wydobycie kinetycznej przeszłości z archiwum na potrzeby rozwoju współczesnej teorii tańca i współczesnego repertuaru. Dział otwiera tekst

Claudii Fleischle-Braun, szczególnie zainteresowanej indywidualnymi losami artystów znajdujących się jak dotąd na poboczu badań historycznych, a których ścieżki kariery oraz wpływ pedagogiczny pozwalają ująć ich łącznie jako czołowych przedstawicieli transnarodowego modernizmu wyrażającego się przede wszystkim na niwie edukacji. W dyskursie krytycznym, którego najczęstszym przedmiotem są dzieła choreograficzne, praktyka pedagogiczna często pozostaje drugoplanowa, choć oczywiście dostrzega się jej wagę w przypadku ikon tanecznego modernizmu: od Duncan, przez Wigman i Labana, po Marthę Graham, Doris Humphrey i Hanyę Holm. Z punktu widzenia konstytucji, działania i długiego trwania sieci edukacja (międzypokoleniowy przekaz) jest jednak w gruncie rzeczy ważniejsza niż dzieła. Fleischle-Braun porównawczo bada takie transtemporalne mikrosieci edukacyjne zorganizowane wokół postaci-totemów: Rosalii Chladek, Sigurda Leedera i Karin Waehner. Każda z nich osadzona była w sieci „oryginalnego" modernizmu trochę inaczej, z innego pnia czerpiąc inspiracje do kształtowania własnej praktyki, ale też każda z czasem stała się autonomiczną pedagogiczną instytucją. Dzięki badaniom Fleischle-Braun możemy zrozumieć zasady kształtowania się modernistycznej, ponadlokalnej i transtemporalnej pedagogiki tanecznej w Europie, co uzupełnia obraz wyłaniający się z badań pokrewnych przedsięwzięć w Stanach Zjednoczonych[40].

Z kolei Susan Manning po latach, z rozwijanej w ostatnim okresie perspektywy, przygląda się bohaterce swojej pierwszej książki – Mary Wigman. Sięgając do archiwów, rekonstruuje sieć kontaktów personalnych obejmującą Amerykę Północną, Europę i przede wszystkim Azję, której twarzą jest Wigman, ale która nie sprowadza się jedynie do twórczości tej artystki. Pokazuje Wigman w twórczy, ale też ograniczony sposób korzystającą z dorobku wschodnich tradycji performatywnych, a także powiązane z nią postaci artystów i teoretyków, dzięki którym od samego początku taneczny modernizm miał ponadlokalny charakter. Fascynująca wydaje się otwarta przez tekst możliwość usieciowienia w podobny sposób także innych ikon tanecznego modernizmu, zbyt często postrzeganych jako oderwani od społeczeństwa geniusze.

[40] Zob. np. J. Ross, *Moving Lessons: Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education,* Madison – London 2000; J. Mansfield Soares, *Martha Hill and the Making of American Dance*, Middletown 2009. Na temat praktyki pedagogicznej Wigman zob. np. M.A. Santos Newhall, *Mary Wigman,* Routledge 2009, rozdział 4: *Practical Excersises*, s. 133–167.

Problem oryginalności i wtórności w procesach transmisji tanecznych tradycji podejmuje też Matthew I. Cohen, który przybliża sylwetki zachodnich artystów i artystek działających w okresie modernistycznej gorączki i zafascynowanych wschodnimi praktykami tanecznymi na tyle, by podejmować próby ich uprawiania. Tym, co Cohena interesuje najbardziej, są gry z tożsamością, którą takie transmisje umożliwiały. W tej perspektywie nie tyle grzech zawłaszczenia kulturowego staje na pierwszym planie, ile taktyczne pożytki z tego, co egzotyczne, przydatne na drodze do samoemancypacji przez sztukę. Choć prezentowani przez Cohena artyści i artystki mieli żydowskie pochodzenie, skupia się on nie na ich etniczności, ale na podejmowanych przez nich niemal bez wytchnienia podróżach między krajami, kontynentami, scenami i gatunkami, układających się w scenariusze dynamicznych eksploracji fantazmatu „Azji", rekonstruowanego przez Cohena w odniesieniu do twórczości Hermana Hessego, w niedosłownym sensie towarzysza tych tanecznych przemieszczeń. Przywracając badaniom tanecznego modernizmu postaci niemal zapomniane czy marginalizowane: Takkę-Takkę i Yogę Taro, Juliusa Hansa Spiegla, Freda Coolemansa oraz Hilde Holger, Cohen pokazuje, uzupełniając analizę Manning, że transkontynentalne fascynacje taneczne miały charakter obustronny. W napięciu między poszczególnymi translacjami wyłaniał się modernistyczny egzotyzm, możliwy do zrekonstruowania dzisiaj właśnie jako sieć adaptacji i przekładów, której istotnym komponentem był taniec.

Że sieć ta sięga ku współczesności, a więc może być ujmowana jako transtemporalna, udowadnia esej badaczki i tancerki *nihon buyō* Hany Umedy, poświęcony performatywnemu odtworzeniu (*reenactment*) tańca Sady Yakko, japońskiej artystki, która swego czasu zrobiła duże wrażenie na Isadorze Duncan i Loïe Fuller. Umeda jako tancerka i choreografka polsko-japońskiego pochodzenia kwestię translacji kulturowej w dziedzinie sztuk performatywnych stawia w centrum swoich artystycznych i badawczych poszukiwań, starając się nie tyle zrekonstruować szczegóły stylu poruszania się Sady Yakko, ile odtworzyć jej gest konfrontacji tradycyjnych japońskich i modernistycznych zachodnich strategii tanecznych. Na tej drodze Umeda inkoroporuje pewne cechy „oryginalnego" idiomu do struktur scenicznych wpisujących się w estetykę tańca współczesnego. Wiedząc doskonale, że wierna transmisja tekstu źródłowego, który z punktu widzenia japońskiej tradycji był już tekstem „skażonym", jest niemożliwa, Umeda pisze historię nowoczesnego spotkania Zachodu i Japonii w przestrzeni tańca własnym cielesnym doświadczeniem osoby o usieciowionej tożsamości.

Temat spotkania kultur oraz możliwości dotarcia do „prawdy" minionej praktyki tanecznej podejmuje też Agata Chałupnik, historyczka teatru stawiająca pierwsze kroki w dziedzinie badań nad tańcem jako praktyczka tanga argentyńskiego. Tym, co ją szczególnie zajmuje, jest relacja między archiwum i repertuarem, tak jak zdefiniowała je Diana Taylor[41], a więc kwestia „ożywiania" praktyk historycznych, ucieleśniania ich „istoty" (w odniesieniu do tanga szuka jej Chałupnik, kładąc nacisk na ścisłe zespolenie ruchu i muzyki w tej praktyce). Równocześnie podejmuje bardzo skomplikowany problem tożsamości narodowej nie tyle praktyków tańca, ile samych praktyk, który to problem sygnalizuje już tytuł jej eseju poświęconego w głównej mierze pielęgnowaniu pamięci o żydowskim pochodzeniu najważniejszych kompozytorów muzyki tangowej w międzywojennej Polsce oraz rekonstrukcji uprzedzeń, z którymi się spotykali, przekładających się na uprzedzenie publicznie żywione przez niektórych dziennikarzy wobec samej praktyki. Choć tango nie jest głównym obiektem zainteresowania dyskursu krytycznego towarzyszącego pojęciu tanecznego modernizmu, to tekst Chałupnik może służyć jako model interdyscyplinarnego, krytycznego, otwartego na ciągłe rewizje spojrzenia na wciąż żywe praktyki taneczne sięgające korzeniami właśnie okresu rozkwitu modernizmu czy, szerzej, wielkomiejskiej nowoczesności.

W części ostatniej, zatytułowanej *Poszerzenia: taneczny modernizm w słowiańskiej Europie Środkowej*, przedstawione zostały studia przypadków pokazujących procesy akumulacji i translacji w kontekście krajów słowiańskich, stosunkowo słabo obecnych w historiografii tanecznego modernizmu, przywołując postaci z jej „marginesów", które domagają się większej badawczej uwagi. Równocześnie każdy z tekstów twórczo adaptuje metaforę sieci. Choć ta partia książki ma zdecydowanie bardziej opisowy charakter niż poprzednie, kładąc nacisk na poszerzenie bazy materiałowej raczej niż na teorię, to w gąszczu informacji kryją się idee poszerzenia rozumienia pojęcia tanecznego modernizmu warte dalszej eksploracji właśnie z sieciowego, ponadlokalnego punktu widzenia.

Tekst Małgorzaty Leyko na wybranych przykładach twórczości i działalności pedagogicznej pionierek tanecznego modernizmu na ziemiach polskich wprowadza do studiów nad tańcem pojęcie *transcultural cross-over*, czyli transkulturowych powiązań, zaczerpnięte od Wolfganga

[41] D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham – London 2003.

Welscha. Pozwala ono autorce uchwycić specyfikę „polskich" wariantów tanecznego modernizmu, bliższych z jednej strony tańcowi klasycznemu, a z drugiej rewiowemu niż ich zachodnie odpowiedniki. Istotne znaczenie miały tutaj wektory tanecznych przepływów, bo nowinki docierały według Leyko do Polski przede wszystkim ze Wschodu, przynajmniej na pierwszym etapie kształtowania się modernistycznych praktyk tanecznych w początkach XX wieku. Równie ważne były ramy instytucjonalne i kulturowe, w których te praktyki się kształtowały, wyznaczane przez sytuację najpierw walki, a potem celebrowania świeżo odzyskanej niepodległości, co przełożyło się choćby na intensywne zainteresowanie folklorem jako źródłem inspiracji dla tańca modernistycznego. Równocześnie Polska jako państwo wielokulturowe była terenem nieustannych transferów i translacji oraz nierzadko zaskakujących sojuszy. Wszystko to Leyko pokazuje na niwie mikrohistorii, śledząc losy pionierek tanecznego modernizmu w Polsce: Janiny Mieczyńskiej, Tacjanny Wysockiej i Ireny Prusickiej. Choć wszystkie inspirowały się tym, co działo się w tańcu za granicą, robiły to na swój sposób, nierzadko eklektycznie łącząc ze sobą techniki i gatunki. Ten hybrydowy modernizm to kolejny dowód na to, że rację ma Stanford-Friedman, postulując prowadzenie badań nie nad modernizmem, lecz nad procesami jego adaptowania się do lokalnych warunków.

Analogiczną sytuację w przypadku Chorwacji i Czech pokazują, odpowiednio, Andreja Jeličić i Jitka Pavlišová, również zwracając uwagę na kluczową rolę inspiracji folklorem w określaniu charakteru lokalnych wariantów tanecznego modernizmu. Jeśli zestawimy ze sobą nakreślone przez nie historie modernizowania się życia tanecznego w Europie Środkowej, łatwo jest dojść do wniosku, że z jednej strony ten proces nie toczył się w oderwaniu od tego, co działo się w tzw. głównych ośrodkach, a z drugiej, że nie można w żadnej mierze mówić o prostym kopiowaniu. Modernizmu, tak jak dziś globalizacji, używano do konstruowania lokalnych tożsamości, realizowania partykularnych interesów, przeprowadzania procesów kulturowej dystynkcji, a równocześnie komunikowania ze światem zewnętrznym. Artyści, których nazwiska są nieznane poza granicami poszczególnych krajów (a często nawet wewnątrz nich), nie byli imitatorami, bo też atrakcyjność modernistycznego projektu polegała na tym, że (w przeciwieństwie do baletu klasycznego) dewaluował on imitację. W procesie nacjonalizowania historii tańca, który zachodził po wojnie, z różnych, najczęściej politycznych, przyczyn nastąpiła marginalizacja modernistycznych praktyk tanecznych rozwijających się w krajach słowiańskich. Niemniej właśnie

słowiańskość była kartą przetargową modernistów z tego rejonu świata w okresie międzywojennym. Do napisania pozostaje historia słowiańskiej sieci w obrębie tanecznego modernizmu i jej miejsca w całej konstelacji, bo że je miała, pokazują nie tylko teksty Jeličić i Pavlišovej.

Jeszcze inną operacjonalizację pojęcia sieci odnaleźć można w zamykającym książkę tekście Hanny Raszewskiej-Kursy, traktującym o tym, jak zorganizowany w Warszawie w 1933 roku Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego relacjonowany był przez lokalną prasę. Poza dostarczeniem wielu informacji o wydarzeniu niedoreprezentowanym w literaturze przedmiotu[42] oraz na temat rynku stołecznej prasy w tamtym okresie esej przynosi rozważania na temat relacji między praktyką taneczną a dyskursem o niej, będąc przyczynkiem do prowadzonych obecnie intensywnie prac badawczych nad konstytutywną rolą odbioru w kształtowaniu się tańca jako praktyki społecznej i w dziele pisania jego historii[43]. Na konkretnym, ściśle zlokalizowanym materiale Raszewska-Kursa pokazuje, jak konstytuowały się prezentacje taneczne jako wydarzenie społeczne o politycznym wydźwięku. Szczególnie interesuje ją kwestia definiowania przez prasę tożsamości uczestników konkursu, zwłaszcza tożsamości narodowej, co pozwala jej zadać pytanie ogólniejsze: o (ewentualną) różnicę między tożsamością tancerza i jego tańca. Równolegle zaś pojawia się też inne pytanie: o możliwość obiektywnego ustalenia, jaki charakter miały zaprezentowane w konkursie tańce, skoro dostęp do nich jest zapośredniczony przez „choreografie" autorstwa osób nie stawiających sobie za cel li tylko zdania relacji z tego, co działo się na scenie. Patrząc z tej perspektywy, każdy żywy obiekt badań historyka tańca – konkretne wykonanie partytury choreograficznej, taneczny konkurs, praktyka pedagogiczna – nie jest dostępny inaczej niż za pośrednictwem sieci dokumentów, którą komponuje badacz. Zbieranie śladów (choćby prasowych relacji) jest tkaniem sieci, w którą próbuje łapać się zdarzenie. Modernizm taneczny to w tym kontekście świadomość nieuchronności porażki tej misji, niemożności translacji zdarzenia na dyskurs, ulotności tańca, którą celebruje modernistyczny dyskurs teoretyczny. Nie oznacza to jednak, że badania historyczne są bezcelowe, co pokazuje choćby praca Raszewskiej-Kursy, rzucająca nowe światło na znany jedynie z artykułów prasowych

[42] Temat organizowanych w latach 30. XX wieku międzynarodowych konkursów tańca (Paryż 1932, Warszawa 1933, Wiedeń 1934, Berlin 1936, Bruksela 1939) domaga się osobnego opracowania.

[43] Zob. szczególnie K. Elswit, *Watching Weimar Dance,* Oxford – New York 2014.

konkurs, jedno z narzędzi konsolidacji transnarodowej sieci artystycznych kontaktów, jaką był historyczny taneczny modernizm.

Pojęcie sieci pozostaje rzecz jasna przede wszystkim poręczną metaforą pewnego sposobu myślenia o praktykach artystycznych w globalizującym się świecie i ze swej istoty kolektywnym przedsięwzięciu poznawczym, jakim jest nauka. Zadaniem niniejszej książki nie jest przekonanie, że można je zastosować do tanecznego modernizmu w jakimkolwiek ścisłym, technicznym sensie. Nawet w stosunku do ujęcia Castellsa jest to jedynie analogia, bo trudno mówić o trwałości tanecznego modernizmu jako konkretnego wzorca interakcji. Jeżeli już, to jest on siecią-mgławicą, terenem sporu, niemożliwą do napisania historią. Jest też jednak modernizm, przynajmniej taneczny, pewną wspólną przygodą, która łączy ludzi ponad geograficznymi, pokoleniowymi, etnicznymi czy płciowymi podziałami. Termin ten odsyła do pewnej stale żywej tęsknoty – za wolnością i bezpośredniością. Susanne Franco w swoim tekście przestrzega przed bezrefleksyjnym celebrowaniem tak rozumianego tanecznego modernizmu, które jest, w najlepszym wypadku, skrajnie naiwne. Równocześnie jednak prace nad projektami takimi jak ten, którego efektem jest niniejszy tom, kuszą, by tej tęsknoty nie porzucać całkowicie. Być może sposobem odpowiedzialnego jej pielęgnowania jest proponowane tutaj i praktykowane przez autorów usieciowienie – położenie nacisku na to, co dzieje się pomiędzy tworzącymi to pole podmiotami, na zależności, które te podmioty konstytuują jako względnie autonomiczne, na historyczność ich pozycji, na dialektykę pamięci i zapomnienia, archiwum i fikcji (a może fikcję archiwum?), która napędza historiografię tańca modernistycznego tak samo jak jego obecną praktykę? Być może konstelacja tekstów, która trafia w ręce czytelnika, jest po prostu przypadkowa? Być może to tylko próba prze-pisania tanecznego modernizmu? Być może tylko tak można umknąć ujednolicającej przemocy tego pojęcia, które – choć podobno nic nie znaczące[44] – nie przestaje nas uwodzić?

[44] Perry Anderson nazwał swego czasu modernizm „najbardziej pustą z kulturowych kategorii" (P. Anderson, *Modernity and Revolution*, „New Left Review" 1984, nr 144, s. 112, cyt. za: *Modernism*, ed. M.H. Whitworth, *op.cit.*, s. 3).

BIBLIOGRAFIA

A Handbook of Modernism Studies, ed. J.M. Rabaté, Malden – Oxford 2013.

Anderson P., *Modernity and Revolution*, „New Left Review" 1984, nr 144, s. 112–113.

Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu,* przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

Adorno T.W., *Dialektyka negatywna,* przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.

Andrew N., *Moving Modernism. The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema*, Oxford – New York 2020.

Brandstetter G., *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt 1995.

Burt R., *Alien Bodies. Representations of Modernity, Race and Nation in Early Modern Dance*, London – New York 1998.

Burt R., Huxley M., *Dance, Modernism, Modernity*, London – New York 2019.

Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau,* przeł. b.d., Warszawa 2015.

Dickinson E.R., *Dancing in the Blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*, Cambridge – New York 2017.

Elswit K., *Watching Weimar Dance,* Oxford – New York 2014.

Eysteinsson A., Liska V., *Introduction. Approaching Modernism*, [w:] *Modernism*, eds. A. Eysteinsson, V. Liska, Amsterdam – Philadelphia 2007, s. 1–8.

Foucault M., *Porządek dyskursu,* przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.

Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych,* przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.

Franko M., *Dancing Modernism/Performing Politics,* Bloomington 1995.

Franko M., *Given Movement: Dance and the Event*, [w:] *Ritual and Event. Interdisciplinary Perspectives,* ed. M. Franko, London – New York 2006, s. 125–137.

Gellner E., *Narody i nacjonalizm*, wyd. 2, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2009.

Howarth D., *Dyskurs,* przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008.

Klimczyk W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010.

Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci,* przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.

Levenson M., *Modernism*, New Haven – London 2014, e-book.

Manning S., *Ausdruckstanz Across the Atlantic*, [w:] *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, eds. S. Franco, M. Nordera, London – New York 2007, s. 46–60.

Manning S., *Dance History*, [w:] *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, ed. S. Dodds, London – New York 2019, s. 303–326.

Manning S.A., *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the dances of Mary Wigman*, Berkeley 1993.

Manning S.A., *Modern Dance, Negro Dance*, Minneapolis – London 2004.

Manning S., *Naród i świat w tańcu modern*, przeł. A. Warso, [w:] *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, red. K. Słoboda, Łódź 2017, s. 71–80.

Mansfield Soares J., *Martha Hill and the Making of American Dance*, Middletown 2009.

McCarren F., *Dancing Machines. Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford 2003.

Modernism, ed. M.H. Whitworth, Malden – Oxford 2007.

Modernism and Theory. A Critical Debate, ed. S. Ross, London – New York 2008.

Możejko E., *Tracing the Modernist Paradigm*, [w:] *Modernism*, eds. A. Eysteinsson, V. Liska, Amsterdam – Philadelphia 2007.

Nicholls P., *Modernisms: A Literary Guide. Second Edition*, Basingstoke – New York 2009.

Partsch-Bergsohn I., *Modern Dance in Germany and the United States: Cross Currents and Influences*, Chur 1994.

Preston C.J., *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*, Oxford – New York 2011.

Ross J., *Moving Lessons: Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education,* Madison – London 2000.

Santos Newhall M.A., *Mary Wigman,* London – New York 2009.

Soja E., *History: Geography: Modernity*, [w:] E. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York 1989, s. 10–42.

Stalder F., *Manuel Castells: Teoria społeczeństwa sieci,* przeł. M. Król, Kraków 2012.

Stanford-Friedman S., *Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading: Toward a Locational Modernist Studies*, [w:] *Modernism*, ed. A. Eysteinsson, V. Liska, Amsterdam – Philadelphia 2007, s. 35–52.

Taylor D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham – London 2003.

The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance, ed. F. Macintosh, Oxford – New York 2010.

The Modernism Handbook, eds. P. Tew, A. Murray, New York 2009.

Thomas H., *Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*, London – New York 1995.

Walz R., *Modernism*, wyd. 2, London – New York 2013.

Whitworth M.H., *Introduction*, [w:] *Modernism*, ed. M.H. Whitworth, Malden – Oxford 2007, s. 3–60.