

## Zadania dla tancerza a dramaturgia w autorskim spektaklu tanecznym *Nitka*

**Opis dzieła artystycznego w przewodzie doktorskim  
w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuki muzyczne  
(w dziedzinie sztuk muzycznych,  
dyscyplinie artystycznej rytmika i taniec)**

### Streszczenie

Martha Graham<sup>1</sup>, której praca artystyczna inspirowała mnie już od wielu lat, tworząc swoje niezwykle wyraziste i ekspresyjne postaci, a także nieprzewidywalne i dynamiczne choreografie narzucała ciału szereg celów do zrealizowania. Naznaczała elementy ruchowe dodatkowym wysiłkiem (*effort*) wynikającym ze spięć (*contractions*) i wydłużeń (*releases*) korpusu, ograniczała ruch kostiumem, zmniejszała powierzchnię do tańca, wyznaczała tancerzom wyczerpujący trening przygotowawczy, który wzmacniał i miał nadawać kształt tworzonym postaciom scenicznym. Będąc w Martha Graham School w Nowym Jorku, przekonałam się osobiście, że mimo upływu czasu, trening ten nie zmienił się i że posiada niewyczerpany potencjał twórczy.

„Mój taniec to po prostu taniec. Nie jest próbą interpretowania świata w dosłownym sensie. Jest afirmacją życia poprzez ruch.(...) Ruch w tańcu modern nie jest efektem pomysłu, ale odkryciem – odkryciem tego, co zrobi ciało i co może zrobić wyrażając emocje. (...) Wasz trening da wam wolność.”<sup>2</sup> - mówiła do swoich tancerzy.

Również Rena Mirecka<sup>3</sup>, u której miałam szansę uczyć się podczas jej autorskiego warsztatu *Karawanasun*, budowała swoje postaci poszukując ich poprzez improwizacje ruchowe. Przetwarzała wypracowane elementy ruchu w żywy akt o niezwyklej intensywności.<sup>4</sup> Kreowane przez nią role wypracowane były z niezwykle precyzją techniki ruchu, świadomością punktów początkowych poszczególnych działań, przepływu impulsu i efektu końcowego łączącego obraz ciała i wyraz emocjonalny. Nie bez powodu, podczas prac warsztatowych grupy Jerzego Grotowskiego, Mirecka była odpowiedzialna za plastykę ruchu, a gdy Teatr 13 Rzędów zaczął zdobywać

---

<sup>1</sup>amerykańska tancerka, choreograf i pedagog; żyła w latach 1894 – 1991; stworzyła autorską technikę ruchu; uznawana za jedną z najważniejszych postaci wśród prekursorów współczesnego tańca.

<sup>2</sup>Stodelle Ernestine, *Deep song, The Dance Story of Martha Graham*, Schirmer Books, A Division of Macmillan, Inc. New York, 1984. s.52, 56.

<sup>3</sup>właśc. Irena Kądziołka (ur. 1934), aktorka; w 1957 uzyskała dyplom Państwowej Wyższej Szkoły Aktorskiej w Krakowie; w 1959 została zaangażowana do Teatru 13 Rzędów, Jerzego Grotowskiego w Opolu, którego aktorką była bez przerwy aż do jego rozwiązania w roku 1984.

<sup>4</sup>Jędrzychowski Zbigniew, Osiński Zbigniew, Ziółkowski Grzegorz, *Podróż. Rena Mirecka – aktorka Teatru Laboratorium*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław, 2005.

międzynarodową sławę, prezentowała elementy treningu, podczas pokazów.<sup>5</sup>

Podjęcie do tworzenia opowieści scenicznej oraz dyscyplina w pracy z ciałem, traktowanym jako główny ośrodek ekspresji i budowania postaci, tak charakterystyczne dla obu artystek, inspirowały mnie i wyznaczały drogi działań podczas tworzenia spektaklu *Nitka*.

Od czasu, kiedy, będąc studentką wydziału Sztuk Scenicznych na Uniwersytecie Paris VIII, pisałam pracę z analizy ruchu dotyczącą nauki tańca, zastanawiałam się wielokrotnie, czy proces budowania świadomości ciała tancerza, wiążący się z naśladowaniem różnego typu modeli ruchu, może pozbawić go indywidualności czy raczej pozwala mu jej poszukiwać? Czy szczegółowo wypracowane, narzucone przez choreografa formy ruchu mogą pozwolić zaistnieć tancerzowi jako postaci scenicznej o wyjątkowym, tylko jemu właściwym charakterze? Czy można potraktować technikę tańca nie jako sposób wykonywania, lecz jako sposób odkrywania? Jeśli tak, oznaczałoby to, że sceniczni bohaterowie czekają by ich wydobyć z tancerzy, a nie ich im narzucić. Czy wyznaczanie precyzyjnych zadań do pracy z ciałem ogranicza, czy raczej daje tancerzowi wolność i dynamizuje jego działania?

Jeśli wziąć pod uwagę stanowisko Martina Heideggera, że wolność to „więź z tym, co zobowiązuje”<sup>6</sup>, to może technika, jako zestaw obowiązków będzie drogą do ukazania niezmiernego potencjału scenicznego ciała tańczącego.

Szukanie definicji techniki tańca wskazywałoby na chęć zapanowania nad tym, czym może ona być. Zdając sobie sprawę z tego, że na przestrzeni czasu takich definicji powstało wiele, zarówno w ujęciu tradycyjnym jak i nietradycyjnym, a żadna nie wydaje się być wyczerpująca, w swoich rozważaniach chciałabym raczej budować drogę myślenia<sup>7</sup> o technice niż ją szczegółowo formułować.

Na początku rozprawy nakreśliłam kontekst teoretyczny podejmowanych zadań praktycznych. Zdecydowanie większą część stanowi, przedstawiony dalej opis procesu powstawania spektaklu *Nitka*.

W pierwszym rozdziale odnoszę się do pojęcia techniki tanecznej, jej znaczenia dla rozwoju tańca jako autonomicznej sztuki scenicznej, oraz do relacji choreograf – tancerz, wpływającej na formę i odbiór dzieła choreograficznego.

W rozdziale drugim kieruję uwagę na pojęcie ciała tańczącego - *corps dansant*<sup>8</sup>, stanowiącego ujęcie ciała tancerza w kontekście teoretycznym, wynikającym z refleksji nad jego potencjałem scenicznym. W swoich rozważaniach posługuję się przykładami pracy wybranych artystów, dla których idea ciała

---

<sup>5</sup><http://renamirecka.grotcenter.art.pl/>

<sup>6</sup>Heidegger Martin, *Czas światobrazu*, tłum. K. Wolicki [w:] *Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa, Czytelnik, 1977. s. 160

<sup>7</sup>Kostyszak Maria, *Istota techniki*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 1998. s.68

<sup>8</sup>z fr. ciało tańczące

w ruchu, w czasie i przestrzeni stanowiła pole eksploracji na czas całej kariery artystycznej.

Nawiązuję także do terminu dramaturgii, ze szczególnym naciskiem na jej budowanie, na sposób napięć ciała w spektaklu tanecznym.

Różnorodność struktur przytaczanych przeze mnie dzieł choreograficznych wybranych artystów, stanowi w tym fragmencie pole do zastanowienia nad sposobami kompozycji ruchu dla tancerza oraz nad ich odniesieniami do metody konstrukcji całego spektaklu.

W rozdziale trzecim czytelnik znajdzie analizę elementów składowych oraz kolejnych etapów powstawania spektaklu *Nitka*. Jest to swego rodzaju podsumowanie moich dotychczasowych badań i obserwacji, a w szczególności doświadczeń praktycznych w pracy z ciałem własnym i współpracujących ze mną tancerzy.

Przejście opisanego procesu twórczego przybliżyło mnie do odpowiedzi na pytania o technikę, wolność wypowiedzi scenicznej tancerza i choreografa, a przede wszystkim pozwoliło zrealizować główny cel, jakim było zbudowanie dramaturgii spektaklu poprzez precyzyjnie określone napięcia i przebiegi ruchu.