

SUSANNE FRANCO

Ausdruckstanz w obliczu historii i pamięci. Odtworzenia przeszłości

W artykule zatytułowanym *Ausdruckstanz: Traditions, Translations, Transmissions* (*Ausdruckstanz*: tradycje, tłumaczenia, transmisje)¹, poświęconym historiografii niemieckiego tańca *modern*, omówiłam trzy eseje² opublikowane w tomie *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, dotyczące tańca, polityki oraz kontrowersyjnej historii *Ausdruckstanz*, której zawilości objawiły się w pełni pod koniec lat 90. ubiegłego wieku. W tekście tym skupiłam się na relacjach (często postrzeganych jako napięcia) pomiędzy historią i pamięcią. Pośród licznych kwestii, które poruszyłam, dwie nadal uważam za inspirujące: Jaka jest relacja między zerwaniem a ciągłością w narracjach dotyczących historii i pamięci? Jak znaleźć równowagę między prawdą historyczną, wiernością pamięci i prawem do zapomnienia?

Dzięki badaniom Susan Manning, Marion Kant³ i Lilian Kariny, Inge Baxmann oraz Laure Guilbert⁴, które korzystały z niedostępnych wcześniej

¹ S. Franco, *Ausdruckstanz: Traditions, Translations, Transmissions*, [w:] *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, eds. S. Franco, M. Nordera, London 2007, s. 80–97.

² L. Guilbert, *F. Böhme (1881–1952): Archeology of an Ideologue*, [w:] *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, eds. S. Franco, M. Nordera, London 2007, s. 29–45; S. Manning, *Ausdruckstanz across the Atlantic*, [w:] *Dance Discourses...*, *op.cit.*, s. 46–60; Y. Hardt, *Ausdruckstanz on the Left and the Work of Jean Weidt*, [w:] *Dance Discourses...*, *op.cit.*, s. 61–79.

³ Por. także artykuły obu autorek w niniejszym tomie, s. 143–162, 61–83.

⁴ S. Manning, *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*, Berkeley 1993; L. Karina, M. Kant, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich*, Oxford – New York 2003; I. Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*,

archiwów, a także dzięki ramom kulturowym zaproponowanym przez Inge Baxmann⁵, oficjalne narracje historyczne poszerzono o zapomniane czy pomijane historie indywidualne, jednocześnie konfrontując wspomnienia uznanych postaci *Ausdruckstanz*, które pozostały i działały w Niemczech po przejściu władzy przez nazistów, ze wspomnieniami osób zmuszonych do emigracji. Większość z nich stanowili Żydzi, pozostali to zaangażowani politycznie tancerze i tancerki, należący do organizacji komunistycznych i socjalistycznych⁶. Wydaje się, że w odniesieniu do tego okresu historia i pamięć niemieckiego tańca *modern* przedstawiają odmienne prawdy, często upierając się przy zasadzie nienegocjowalności, a ich relacja pełna jest nacechowanych emocjonalnie opozycji, takich jak zło – dobro, fałsz – prawda, ideologiczne – autentyczne etc. Powstałe w ten sposób nowe narracje, oparte na dokumentach historycznych i świadectwach ustnych oraz zaadaptowanych technikach i repertuarach, przedstawiały wersję wydarzeń i biografii odmienną od tej, którą badacze, krytycy i artyści przez dekady uznawali za prawdziwą. Ponowne odczytanie niejednoznacznego przejścia *Ausdruckstanz* od fazy eksperymentalnej w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku do okresu nazistowskiego prezentuje niemiecki taniec wyrazisty jako rezultat długotrwałych przemian kulturowych oraz zapowiedź fascynujących utopii nowoczesności. Dziś przyjmujemy za pewnik, że rozwój narodowego socjalizmu po 1933 roku wywarł wpływ na *Ausdruckstanz* oraz że większość tancerzy i tancerek, którzy pozostali w Niemczech i Austrii, z różnych powodów współpracowała z nazistami, podczas gdy pozostali emigrowali do obu Ameryk, Australii i Palestyny, gdzie rozwijali i rozpowszechniali *Ausdruckstanz*, łącząc jego praktyki i zasady z innymi formami tanecznymi.

Prace badawcze omówione w *Dance Discourses. Keywords Dance Research* przełamywały tabu, otwierały stare rany i zaogniały polemiki dotyczące ideologicznych powinowactw licznych tancerzy i tancerek, choreografów i choreografek z reżimem nazistowskim. Co ciekawe, Susan Manning odnotowuje, że mamy obecnie do czynienia z rodzajem sprzeciwu wobec zainteresowania powiązaniem pomiędzy *Ausdruckstanz* i narodowym socjalizmem, w wyniku czego niewiele badaczy i badaczek (głównie

München 2000; L. Guilbert, *Danser avec le Troisième Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Brussels 2000.

⁵ I. Baxmann, *Mythos...*, op.cit.

⁶ L. Guilbert, *Tanz*, [w:] *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Hrsg. C.D. Krohn, P. von zur Mühlen, G. Paul, L. Winckler, Darmstadt 1998, s. 1104.

spoza Niemiec) zajmuje się różnymi aspektami tego okresu historycznego. Jesteśmy również świadomi, że badanie historii *Ausdruckstanz* wiąże się z badaniem niemieckiej przeszłości i jej erozji w okresach nazistowskim i komunistycznym⁷.

Prowadzone w latach 90. badania poświęcone *Ausdruckstanz* poszerzyły kontekst geograficzny o perspektywę transnarodową, co pozwoliło opowiedzieć o jego rozpowszechnieniu w przestrzeni i zakorzenieniu w czasie. Prace badawcze dotyczące diasporycznego wymiaru *Ausdruckstanz* uzmysławiają, że dzięki wchodzeniu w hybrydyczną relację z innymi kulturami (tanecznymi) ma on bogate tradycje poza granicami Niemiec. Podobnie jak inne fenomeny migracyjne, wygnańcze czy diasporyczne, zjawiska związane z *Ausdruckstanz* ożywiają debaty dotyczące krążenia ciał, idei i repertuarów, a także polityki ochrony dziedzictwa⁸.

Studia nad transnarodową i transkulturową dynamiką tańca, wsparte metodologią i teorią rozwijających się badań postkolonialnych i globalnych oraz studiów nad pamięcią (*memory studies*), koncentrują się na wzajemnym przenikaniu lokalnego z globalnym oraz narodowego z ponadregionalnym, uwypuklając wielokierunkowe obiegi różnych pamięci danej tradycji tanecznej oraz zachodzących między nimi interakcji. To właśnie pole pamięci podlegało w ostatniej dekadzie dramatycznym przekształceniom pod wpływem procesów globalizacji. Z jednej strony globalne uwarunkowania znacząco wpłynęły na debaty nad pamięcią, z drugiej zaś pamięć stała się częścią globalnego dyskursu, w wyniku czego pamięć i globalizm są dziś nierozdzielnyim zagadnieniem badawczym⁹.

Znaczenie i wartość zastosowań koncepcji pamięci i pamięci kulturowej otworzyły nowe horyzonty badawcze w studiach nad tańcem, przekształcając sposób, w jaki pamiętamy taniec, a także czyniąc pamięć narzędziem historiografii tańca. Przyjmując, że pamięć jest raczej kłaczowata

⁷ S. Manning, *Modern Dance in the Third Reich, Redux*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, eds. R.J. Kowal, G. Siegmund, R. Martin, New York 2017, s. 395–415.

⁸ L. Guilbert, *Danser avec le Troisième Reich...*, *op.cit.*; S. Manning, *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*, Minneapolis – London 2004; K. Elswit, *The Micropolitics of Exile, Exile and Otherness after the Nation*, [w:] *The Oxford Handbook...*, *op.cit.*, s. 417–436; M. Kant, *Was bleibt? What Remains of East German Dance*, [w:] *New German Dance Studies*, eds. S. Manning, L. Ruprecht, Champaign 2012, s. 130–146; J. Giersdorf, *The Body of the People: East German Dance Since 1945*, Madison 2013; K. Elswit, *Watching Weimar Dance*, Oxford – New York 2014.

⁹ A. Assmann, S. Conrad, *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, New York 2010, s. 1–9.

(rizomatyczna) i nieciągła niż zbudowana na dających się prześledzić genealogiach (diachronicznych) czy sieciach (synchronicznych), badacze i badaczki rozpoczęli dekonstruowanie idei ciągłości oraz przekazywania przeszłości indywidualnej i zbiorowej, rewidując historię tańca jako strukturę rozgałęzioną, fragmentaryczną i dynamiczną¹⁰. Studia nad pamięcią skłaniają badaczy i badaczki do kwestionowania kanonicznych genealogii mistrzów i mistrzyń tańca i ich uczniów, a także samych tradycji tańca, które historycy i historyczki często przyjmowali za oczywiste, nie zagłębiając się w rozbieżności, przemilczenia, w to, co zapomniane, czy w różne formy sprzeciwu. W przypadku *Ausdruckstanz* krytyka hierarchiczności przekazu była konstruowana przede wszystkim wokół rozlicznych sposobów przechowywania, przekształcania i przekazywania pamięci. W przypadku Rudolfa Labana analiza artykulacji wspomnień cielesnych i narracji historycznych w niektórych rekonstrukcjach jego prac oraz najnowszej historiografii uprawianej i udoskonalanej przez jego uczniów i uczennice może pozwolić na zrozumienie, do jakiego stopnia aspekt genealogiczny utrudniał krytyczną percepcję jego myśli i przekonań¹¹. Dzięki studiom nad pamięcią badacze i badaczki tańca zaczęli postrzegać historię i pamięć jako dwa sposoby przywracania przeszłości, które niekoniecznie sobie przeczą czy wzajemnie się wykluczają¹². Jak sugeruje Astrid Erll, powinniśmy raczej mówić o „różnych trybach pamiętania w kulturze”, uwzględniając to, co zapamiętane (fakty i dane), oraz to, w jaki sposób zostały one zapamiętane¹³, czy też – dodajmy – dłużej o nich zapomniano.

O archiwach myśli się dziś zarówno jako o miejscach prowadzenia badań, jak i przedmiotach teorii kultury; instytucjach mieszczących zbiory

¹⁰ Ricordanze. *Memoria in movimento e coreografie della storia*, eds. S. Franco, M. Norde-
ra, Torino 2010; I. Launay, S. Pagès, *Mémoires et histoire en danse*, Paris 2010; *Recreer/
Scripter. Mémoires et transmissions des oeuvres performative et chorégraphiques con-
temporaines*, ed. A. Bénichou, Paris 2015; I. Launay, *Les danser d'après. I. Poétiques et po-
litiques des répertoires*, Pantin 2017; I. Launay, *Les danser d'après II. Cultures de l'oubli
et citation*, Pantin 2018.

¹¹ S. Franco, *Ausdruckstanz: Traditions...*, *op.cit.*; *idem*, *The Motion of Memory, the Question
of History. Recreating Rudolf Laban's Choreographic Legacy*, [w:] *The Oxford Handbook
of Dance and Reenactment*, ed. M. Franko, New York 2017, s. 143–161.

¹² Zob. A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Ar-
chives*, Cambridge 2012; A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, przeł.
Z. Dziewanowska-Stańczyk i in., red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

¹³ A. Erll, *Cultural Memory Studies: An Introduction*, [w:] *Cultural Memory Studies: An In-
ternational and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll, A. Nünning, S.B. Young, Berlin
2008, s. 7.

historycznych dokumentów; dynamicznych przestrzeniach, w których poruszają się historycy; wreszcie jako o metaforze sposobu postępowania z historią i praktykami historiograficznymi. Jak podsumowała Christina Thurner, „to, co ostatecznie «powstało» z ocalonych materiałów, czy też raczej to, co zostało wyekstrahowane z odkopanego i odkrytego, to nie przedmiot z przeszłości, lecz współczesna narracja bądź wytwarzanie wiedzy”¹⁴. W tym miejscu pojawiają się dwa zjawiska związane z kwestiami archiwum i przekazu, to znaczy historia i pamięć niemieckiego tańca *modern*. Z jednej strony, pomimo prób ich usieciowienia (<http://www.tanzarchive.de/en/home/>), archiwa taneczne coraz rzadziej wspierane są przez politykę kulturalną i fundusze publiczne, co widać na przykładzie dwóch kluczowych archiwów *Ausdruckstanz* i *Tanztheater*. Założone w 1957 roku Tanzarchiv Leipzig w 1989 udostępniło swoje zbiory badaczom i badaczkom spoza NRD, a następnie, po fazie intensywnej działalności, w 2011 roku zostało włączone w struktury biblioteki Uniwersytetu Lipskiego, tracąc niezależny status i podmiotowość. Powołane w 2010 roku i pozostające na etapie opracowywania zbiorów Archiwum Cyfrowe Piny Bausch (Pina Bausch Digital Archive) zapowiadano jako innowacyjny i niezwykle bogaty zbiór, który jednak obecnie mierzy się z poważnymi cięciami finansowymi zagrażającymi jego strukturze i misji¹⁵.

Z drugiej strony niedawne pojawienie się koncepcji ciała jako archiwum¹⁶ dowodzi, do jakiego stopnia (tańczące) ciało może być uznawane za repozytorium wiedzy, a taniec – za formę radykalnego ucieleśnienia i archiwizacji. Tego właśnie doświadczają współcześni badacze i badaczki oraz artyści i artystki w swojej pracy na scenie i poza nią. Innymi słowy, przyglądamy się obecnie ciałom jako archiwom, badając przekazywanie wiedzy w formie ucieleśnionego działania. I tak np. niemiecka Federalna Fundacja Kultury (Kulturstiftung des Bundes) wypromowała fundusz dziedzictwa tanecznego Tranzfonds Erbe (2011–2018/2019) w celu popularyzacji

¹⁴ C. Thurner, *Leaving and Pursuing Traces: „Archive” and „Archiving” in a Dance Context*, [w:] *Dance [and] Theory*, eds. G. Brandsteter, G. Klein, Bielefeld 2012, s. 243.

¹⁵ *Inheriting Dance: An Invitation from Pina*, ed. M. Wagenbach, Bielefeld 2014.

¹⁶ I. Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History*, [w:] *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, eds. S. Gehm, P. Husemann, K. von Wilcke, Bielefeld 2007, s. 207–216; A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, „Dance Research Journal” 2010, nr 42/2, s. 28–48; J. Wehren, *Körper als Archiv in Bewegung: Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld 2016; *The Sentient Archive: Bodies, Performance, and Memory*, eds. B. Bissell, L. Caruso Haviland, Middletown 2018.

historii tańca *modern*, słabo obecnej w sferze publicznej pomimo międzynarodowego dorobku artystów i artystek takich jak Mary Wigman, Dore Hoyer czy Rudolf Laban, a także wielu innych, których kariery rozpoczęły się w Niemczech. Opracowanie materiału historycznego powierza się badaczom i badaczkom wybierającym następnie prace, postaci choreografów i choreografek oraz tematy według własnego przekonania o tym, co jest ważne dla współczesnych odbiorców. Proces ten pozwolił badaczom i badaczkom uniknąć ustanawiania bądź utrwalania historycznego kanonu prac tanecznych, jednocześnie umożliwiając im skupienie się na innych formach, takich jak powtórne wykonanie (*re-performance*), remake, cytat (*citation*), odtworzenie (*re-creation*), uaktualnienie (*re-actualization*) etc. Wszystkie te odtworzenia performatywne reprezentują nowe strategie choreograficzne i dramaturgiczne, umożliwiające badanie przeszłości i kwestionowanie historiografii tańca (*modern*). Dociekania na temat praktykowania lub pisania historii na scenie oferują alternatywę modelu linearnego i ewolucyjnego, uprawianego w tradycyjnych podejściach. Odtworzenia są zazwyczaj rejestrowane na różne sposoby, co sprawia, że dokumentacja krąży i staje się istotną częścią projektu performatywnego, od pomysłu po realizację, od recepcji po utrwalenie. Pod tym względem odtworzenie jako gatunek otwiera nowe wymiary dla performansu i jego utrwalenia, każdorazowo tworząc nowe (żywe) struktury i procesy archiwalne.

Nowe perspektywy w badaniach nad pamięcią, archiwum i przekazem są ściśle powiązane z przełomem w sposobach konceptualizacji historii, zarówno w badaniach nad tańcem, jak i w praktyce tanecznej. Archiwizowanie postrzegano zazwyczaj jako działanie poprzedzające rekonstrukcję, jednak ostatnio coraz częściej rozważa się relację odwrotną. Podczas gdy wcześniejsze debaty dotyczące rekonstrukcji (*reconstruction*) tańca krążyły wokół pytań o wierność i autentyczność oraz o to, co uznawać za „pierwowzór”, odtworzenie performatywne (*re-enactment*) skupia się raczej na tym, czego można dokonać w teraźniejszości przy wykorzystaniu przeszłości¹⁷. Podczas gdy rekonstrukcja prezentuje taniec przeszłości jako coś historycznego, odtworzenie performatywne ma na celu nie tyle powtórne odegranie przeszłości, ile rzucenie nowego światła na historię tańca, tak by odpowiadała ona potrzebom współczesności. Odtworzenie performatywne,

¹⁷ Por. W. Świątkowska, hasło *Re-enactment* (odtworzenie performatywne, z ang. powtórne odegranie) w *Encyklopedii Teatru Polskiego*: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/352/re-enactment> [dostęp: 6.05.2022] (przyt. red.).

które daje również możliwość zrozumienia, w jakiej relacji kontekstualnej umieszczono dane przedsięwzięcie artystyczne, jest także silnie powiązane z tańcem conceptualnym, którego natomiast nie da się oddzielić od ważnego zwrotu w badaniach nad tańcem, czyli odejścia od metod socjologiczno-historycznych ku szeroko pojętym rozważaniom filozoficznym.

Niektóre odtworzenia performatywne dotyczą prac tanecznych nadal istotnych z perspektywy pamięci kulturowej, inne przybliżają szerokiej publiczności dzieła zapomniane, które z różnych powodów nie zyskały szerokiego zasięgu w czasach, kiedy powstawały. W ujęciu Jana Assmanna koncepcja pamięci kolektywnej jest kombinacją pamięci komunikacyjnej i kulturowej¹⁸. Podczas gdy pamięć komunikacyjna istnieje w codziennej interakcji i komunikacji oraz nie podlega wsparciu instytucjonalnemu czy kulturowemu przez specjalistów, pamięć kulturowa jest rezerwuarem przeszłych wydarzeń, zapośredniczonym przez konkretne tańce czy performanse w takim samym stopniu jak przez teksty. Pamięć kulturowa jest zatem przekazywana m.in. przez nauczycieli i nauczycielki, artystów i artystki, badaczy i badaczki, sięgając wstecz jedynie w stopniu, który umożliwia odzyskanie jej jako „naszej” (w odróżnieniu od badań archeologicznych i historycznych). Z tego powodu udział grupy w pamięci zbiorowej jest powszechny, podczas gdy jej uczestnictwo w pamięci kulturowej zawsze jest wysoce zróżnicowane. Aleida Assmann definiuje „aktywną pamięć kulturową” jako rezultat tego, co instytucje zarządzające pielęgnowaniem „przeszłości jako teraźniejszości” performują jako istotne, podczas gdy archiwum przechowuje „przeszłość jako przeszłość” lub coś zapomnianego, pominiętego bądź niewykorzystanego¹⁹. Procesy te, nazywane przez nas kanonizacją, zapewniają pewnym artefaktom trwałe miejsce w kulturowej „pamięci roboczej społeczeństwa” bądź jego „pamięci funkcjonalnej”, czyli w formie pamięci ukierunkowanej na przyszłość²⁰. Równocześnie instytucje „pasywnej pamięci kulturowej”, takie jak archiwum, przechowują to, co zaniedbane, tworząc formalnie uporządkowany repertuar przeoczonych szans, alternatywnych scenariuszy oraz niewykorzystanych bądź odrzuconych materiałów. Innymi słowy, archiwa przechowują „przeszłość jako przeszłość” oraz służą jako „społeczna pamięć referencyjna” lub „pamięć

¹⁸ J. Assmann, *Communicative and Cultural Memory*, [w:] *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll, A. Nünning, S.B. Young, Berlin 2008, s. 117.

¹⁹ A. Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization...*, *op.cit.*, s. 100.

²⁰ *Ibidem*, s. 127.

trwała”. Podążając za Assmann, Mark Franko utrzymuje, że odtworzenie performatywne zajmuje się zawiłą kwestią tymczasowości oraz zaburza nasze „pojęcie tego, co przeszłe w przeszłości” właśnie dlatego, że „jego cel wykracza poza przechowywanie”²¹. Innymi słowy, odtworzenia performatywne uaktualniają obecność tańczącego podmiotu w wymiarze międzyczasowym, w którym kwestionowane są zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość. Odtworzenia performatywne odchodzą od reprezentacji historycznej (przeszłości jako historii) na rzecz żywego doświadczania wydarzenia²². Zestawiając ze sobą różne epoki i miejsca, dostarczają alternatyw rekonstrukcji historycznych i filologicznych o raz t tradycyjnej historiografii tańca, często dzięki przyjęciu transnarodowej, globalnej perspektywy²³. Odtworzenie performatywne jako forma historiografii podaje w wątpliwość pozytywistyczne podejście do „uprawiania historii tańca”, przyczyniając się do praktykowania różnych form wiedzy historycznej²⁴. Jak ujęła to Lucia Ruprecht, odtworzenie performatywne jest jedną z najpłodniejszych odpowiedzi na postmodernistyczny kryzys historiografii, otwierając nowy wymiar epistemologiczny, ukazujący ulotność tańca²⁵.

W przywołanym na początku tekstu artykule *Ausdruckstanz: Traditions, Translations, Transmissions* zasugerowałam, że krytyczny dystans może umożliwić otwarcie nowego rozdziału w historiografii *Ausdruckstanz* – opinię tę wyraziłam, opierając się na analizie porównawczej rekonstrukcji-odtworzeń dokonywanych niemal równoległe w NRD i RFN w latach 80. ubiegłego wieku. Dziś zasugerowałabym połączenie tego typu analizy z badaniami skupionymi na koncepcjach ponownego wykorzystania materiałów pochodzących z performansów wykonywanych przed inną widownią w innych czasach. Warto w tym miejscu odnotować, że we wstępie do *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment* Mark Franko wiąże początki

²¹ M. Franko, *Introduction*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, op.cit., s. 7, 12.

²² *Ibidem*.

²³ J. Wehren, *Körper als Archiv in Bewegung...*, op.cit.; C. Thurner, *Time Layers, Time Leaps, Time Loss: methodologies of Dance Historiography*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, op.cit., s. 525–532.

²⁴ R. Burt, *Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance*, „Performance Research” 2003, nr 8/2, s. 34–41; K. Elswit, *Watching...*, op.cit.; M. Franko, *Introduction*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, op.cit.

²⁵ L. Ruprecht, *Afterword: Notes after the Fact*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, op.cit. s. 607–619.

odtworzenia performatywnego z rekonstrukcją pracy Dore Hoyer *Affectos Humanos* (1962), dokonaną przez Susanne Linke w 1988 roku. Linke po każdej z trzech części rekonstruowanej pracy robiła przerwę, w której rozbrajała się i wkładała inny kostium, tym samym ustanawiając dystans pomiędzy sobą jako rekonstruktorką a artystką, której pracę rekonstruowała. Idąc śladem Franko, można stwierdzić, że w tej pracy Linke wprowadziła zmianę w kwestii stosunku tancerki do materiału historycznego, podkreślając istotę ponownego wykonania pracy, czy też „odegrania jej” (*re-act it*) lub „zareagowania na nią” (*react to it*)²⁶. Franko sugeruje też, iż doniosłość *Affectos Humanos* wynikała również z faktu, że już w 1962 roku publiczność postrzegała tę pracę jako niezgodną z duchem czasu, a jej odtworzenie w 1988 roku spotkało się z podobną reakcją. To podwójne przesunięcie jest kluczem do zrozumienia potrzeby Linke, by zarówno znaleźć rozwiązanie inscenizacyjne odpowiadające jej czasom, jak i odzyskać złożoną przeszłość, na którą składają się kontrowersyjne (indywidualne i zbiorowe) historie i wspomnienia.

Nie tylko początki odtwarzania performatywnego pozostają w ścisłej relacji z *Ausdruckstanz* i *Tanztheater*; powstały liczne głośne odtworzenia prac i technik wywodzących się z tradycji niemieckiego tańca *modern*. W swojej książce *Les danser d'après II. Cultures de l'oubli et citation*, poświęconej skutkom zapomnienia i braku ciągłości w przekazywaniu tańca i tradycji tanecznej, Isabelle Launay wyjaśnia, dlaczego niemiecki taniec *modern* nie był popularny we Francji. Wychodzi od dowodów wskazujących na niewielkie znaczenie przekazu tańca czy repertuaru w *Ausdruckstanz*. Z tej perspektywy, podkreśla Launay, dla Mary Wigman (oraz wielu innych tancerzy i choreografów) *Ausdruckstanz* nie zawierał w sobie „pracy” podlegającej interpretacji, przekazowi i powtórzeniom, a „ciało tańczące” było postrzegane raczej jako *lieu de mémoire*, pamięć krwi powiązana z kulturą przodków²⁷. Zgodnie z taką wykładnią każda osoba powinna nauczyć się tworzenia własnych tańców pod szyldem szkoły lub warsztatów, wymyślając i porządkując swoje imaginarium oraz doskonaląc pewne wspólne zasady kompozycji. Jednocześnie każda praca taneczna miała znaczenie wyłącznie w powiązaniu z niepowtarzalnym ciałem osoby tańczącej. Innymi słowy,

²⁶ M. Franko, *Repeatability, Reconstruction and Beyond*, „Theatre Journal” 1989, nr 41/1, s. 56–74; M. Franko, *Introduction*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, *op.cit.*, s. 1–15.

²⁷ I. Launay, *Les danser d'après II...*, *op.cit.*, s. 43–69.

kultura taneczna, której kluczowymi koncepcjami były ekstaza i szaleństwo, opierała się idei przekazu prac choreograficznych i utrwalaniu repertuaru. Rudolf Laban za pomocą swojej analizy ruchu i systemu notacji sugerował, by odróżnić taniec od choreografii oraz traktować prace taneczne jako niezależne od autora/autorki czy wykonawcy/wykonawczynie, tym samym włączając ruch ciała do szeroko pojmowanej pamięci zbiorowej. Tę zaś można by ponownie włączać lub wykonywać w obrębie różnych kontekstów, nie tyle w celu utrwalenia repertuaru danego tancerza czy zespołu, ile – jak podkreśla Launay – w celu zachowania pewnych ponadhistorycznych wzorców ruchowych²⁸. Launay zidentyfikowała też trzeci model przekazu na podstawie sposobu, w jaki Valeska Gert badała codzienną kulturę gestu jako podstawę wyszukanych cytatów, które mogą zmieniać swoją istotę i pamięć w różnych kontekstach społeczno-historycznych²⁹.

Zapomnienie, zerwanie i nieciągłość (w narracjach historycznych i pamięciowych) leżą u podstaw badań Launay nad rozpowszechnianiem niemieckiego tańca *modern* we Francji oraz towarzyszącym mu narracjom związanym z historią i pamięcią. *Ausdruckstanz* był tam przedmiotem krytycznej recepcji (od zainteresowania po obrzydzenie) przed II wojną światową, po wojnie zaś dyskredytowano go ze względu na skojarzenia z „niemieckim wrogiem” oraz w wyniku dominacji Serge’a Lifara, pochodzącego z Rosji francuskiego tancerza, choreografa i baletmistrza Opery Paryskiej, który narzucił swoją wizję neoklasycyzmu. Od lat 50. do 70. taniec *modern* we Francji miał ograniczone pole do popisu i – nie bez ironii, ponieważ uprawiali go artyści i artystki inspirowani lewicowym humanizmem – był marginalizowany ze względu na historyczne powiązania z niemieckim wrogiem, podczas gdy tradycja neoklasyczna znalazła się pod egidą artysty potępionego później za kolaborację z nazistami podczas okupacji. W kolejnych latach dyskurs nieobecności tradycji tańca *modern* we Francji przyczynił się do propagowania mitu sztuki osieroconej, zrodzonej spontanicznie na początku lat 80. w wyniku inicjacyjnych podróży młodego pokolenia do Stanów Zjednoczonych. Dopiero sukcesy Piny Bausch przyniosły uznanie tradycji *Ausdruckstanz* oraz *Tanztheater*, była to jednak głównie odmiana wywodząca się ze szkoły Kurta Joossa, a nie Mary Wigman czy Jeana Weidta³⁰.

²⁸ *Ibidem*, s. 133–162.

²⁹ *Ibidem*, s. 43–95, 133–162.

³⁰ *Ibidem*, s. 195.

Od lat 90. ubiegłego wieku w sporej liczbie rekonstrukcji autorstwa choreografów i choreografek pracujących we Francji cytowane są i/lub aktualizowane prace zakorzenione w tradycji *Ausdruckstanz*, ustanawiające mniej lub bardziej bezpośredni dialog z pracami źródłowymi.

Trzy modele przekazu tańca, choreografii i repertuarów, zidentyfikowane przez Launay w odniesieniu do *Ausdruckstanz*, mogą również pomóc w ponownym przemyśleniu, dlaczego wielu artystów i wiele artystek zaangażowanych w odtworzenia performatywne niemieckiego tańca *modern* to osoby spoza Niemiec, często niepowiązane bezpośrednio z mistrzami i mistrzyniami nauczającymi technik czy estetyk wywodzących się z *Ausdruckstanz*. Tak było w przypadku Marka Tompkinsa, amerykańskiego artysty pracującego we Francji od lat 70., oraz jego serii performansów pt. *Hommages*, z których jeden poświęcony jest Valesce Gert. Inny przykład to Latifa Laâbissi, artystka pochodzenia francusko-marokańskiego i autorka *Phasmes* (2001), serii prac opartych na choreografiach Dore Hoyer i Mary Wigman. W latach 2001–2018 Laâbissi prezentowała drugi cykl prac, wywiedzionych z *Hexentanz* Mary Wigman. Jedną z takich osób jest również ekwadorski artysta Fabián Barba, który zrealizował pracę *A Mary Wigman Dance Evening* (2009), inspirowaną pierwszym tournée Mary Wigman po Stanach Zjednoczonych w latach 1930–1931; kolejną jest hiszpańska choreografka Olga de Soto, autorka spektaklu *Débords, réflexions sur La Table verte de Kurt Jooss* (2012), opartego na *Zielonym stole* Kurta Joossa (1932). Spektakle te są wynikiem wielokrotnych przemieszczeń (geograficznych, historycznych, kulturowych) artystów, co jest związane z nieuniknionym badaniem opozycji pomiędzy centrum i peryferiami. Współczesne odtworzenia performatywne są jedynie ostatnią z warstw w złożonej sieci przemian zachodzących w historii *Ausdruckstanz*. Nie byłibyśmy w stanie w pełni pojąć współczesnych choreografii wywodzących się z historycznych prac *Ausdruckstanz* bez znajomości podwójnego przemieszczenia, które stało się udziałem wygnańców powracających do Niemiec (Wschodnich i Zachodnich). Po powrocie do kraju pochodzenia postrzegano ich znów jako osoby „z innego czasu i miejsca”. Ich sytuacja życiowa była mniej stabilna niż tych, którzy pozostali³¹, a ich dorobek uważano często za mniej znaczący od twórczości tych, którzy nie wyjechali³². Aby zrozumieć odtworzenia performatywne autorstwa choreografów i choreografek

³¹ M. Kant, *Was bleibt?...*, *op.cit.*, s. 130–146.

³² L. Guilbert, *Tanz...*, *op.cit.*

o skomplikowanych tożsamościach narodowych i artystycznych, konieczne jest rozważenie wygnania nie tyle jako statycznej sytuacji, ile jako „trwale doświadczanych uwarunkowań, które podlegają negocjacji w odniesieniu do rozlicznych form inności”³³.

O ile odtworzenia performatywne tworzone przez artystów i artystki sytuujących się poza główną genealogią czy kontekstami geograficzno-kulturowymi rzucają nowe światło na powstający kanon, o tyle bardziej problematyczne pod tym względem są prace osób przyznających się do ograniczonej wiedzy na temat niemieckiego tańca *modern*. Prace te opierają się na periodyzacji przekazywanej w ramach kanonicznej historii tańca, która sprzyja wymazywaniu tradycji „marginalnych” i umożliwia wybiórczą krystalizację pamięci zbiorowej. Jednymi z najbardziej dobitnych przykładów w tym zakresie są prace Martina Nachbara, *affects/rework* (2000) oraz *Urheben Aufheben* (2008). Opierają się one na choreografii Dore Hoyer *Affectos Humanos*, jednak przywołują wyłącznie wersję odtworzoną przez Linke, pomijając pracę Arili Siegert, której premiera odbyła się w tym samym roku w NRD. Jens Giersdorf zauważa, że odtworzenia Nachbara oraz ich powszechna recepcja sprzyjają rugowaniu tańca wschodniemieckiego z kanonu historycznego³⁴. Istnieje ryzyko, że podobne prace nie będą uwzględniały szerszego kontekstu ideologicznego niż ten stojący bezpośrednio u ich podstaw, oraz że przyczynią się do ahistorycznego zwrotu poprzez „wzmacnianie raczej niż osłabianie dominujących narracji”³⁵, tym samym biorąc udział w wytwarzaniu zapomnienia, które rzutowało na historię *Ausdruckstanz*³⁶.

Obecnemu etapowi badań nad niemieckim tańcem *modern* towarzyszy nowa seria nieuniknionych pytań. Czy możemy postrzegać nieciągłość jako antidotum na przesadną pamięć i narracje hagiograficzne, które nadały artystom i dziełom stałe i jednorodne tożsamości? Czy najnowsza faza badawcza prowadzi nas w stronę uznania złożoności faktów historycznych dzięki multiplikacji sprzecznych pamięci? Czy nowa historiografia tańca jest w szerzeniu wiedzy o przeszłości *Ausdruckstanz* równie skuteczna jak jej tradycyjna odmiana? Na ile nowa świadomość historii i pamięci niemieckiego tańca *modern* wzbogaciła estetykę i praktykę artystyczną?

³³ K. Elswit, *The Micropolitics of Exile...*, *op.cit.*, s. 417.

³⁴ J. Giersdorf, *The Body of the People...*, *op.cit.*, s. 86.

³⁵ K. Elswit, *Inheriting Dance's Alternative Histories*, „Dance Research Journal” 2014, nr 46/1, s. 12.

³⁶ L. Guilbert, *Danser avec le Troisième Reich...*, *op.cit.*, s. 427.

Czy współcześni artyści i artystki oraz krytycy i krytyczki poddali swoje wizje *Ausdruckstanz* modyfikacji poprzez odtworzenia performatywne prac wywodzących się z tegoż kontekstu kulturowego i/lub jego aspektu diasporycznego?

Aby odpowiedzieć na niektóre z tych pytań, proponuję skoncentrować się na dwóch równoległych trendach, które przyczyniają się do wyznaczania granic tego, co wydaje mi się nowym tanecznym modernizmem. Poza sceną (coraz bardziej) daje się zauważyć rozwój trendu obecnie określanego mianem „somatyki”, w ramach którego podkreśla się raczej wewnętrzną percepcję fizyczną i doświadczenie niż zewnętrzną obserwację ruchu, a także pojęcie pozaczasowej pamięci cielesnej. Praktycy i praktyczki tańca na poziomie zawodowym i amatorskim nazbyt polegają na takich dyskursach, często w oderwaniu od ich właściwej historyzacji, ponieważ przedstawia się je jako współczesne i jednocześnie pozaczasowe. Równocześnie na scenie nadal aktywni są liczni tancerze i tancerki oraz choreografowie i choreografki, którzy nieświadomie powielają retorykę znaczenia kultury cielesnej, zdolności ciała do natychmiastowej komunikacji, pragnienia postrzegania tańca w sposób intuicyjny i antyintelektualny, strachu przed technologią (przy jednoczesnej nią fascynacji), wreszcie tęsknoty za stanem pierwotnym oraz potrzeby nawiązania nowej relacji z naturą. W krajach takich jak Włochy modernizm i postmodernizm taneczny importowano z zagranicy, w obu przypadkach na krótko, co nie sprzyjało ich krytycznej recepcji (nie wspominając o fizycznych przetworzeniach), w wyniku czego kilka pokoleń tancerzy i tancerek nie było w stanie odpowiednio przepracować tych dwóch wizji tańca i choreografii. W nakręconym w 2018 roku krótkim filmie włoski tancerz i choreograf Michele Di Stefano, laureat Srebrnego Lwa na Biennale Tańca w Wenecji w 2014 roku, który określa siebie jako choreografa konceptualnego, stojąc na trawniku na tle Alp, tak opisuje swój program kuratorski *Outdoor*, prezentowany na festiwalu tańca w Bolzano:

Wybieram prace taneczne choreografów i artystów, którzy pracują z oddziaływaniem energetycznym oraz starają się podtrzymać wysokie napięcie bez odwoływania się do narracji. Ciało bowiem samo w sobie jest na tyle bogate w informacje i dane zmysłowe, że powinno mieć możliwość ukazywania się takim, jakim jest. Taniec ma cudowną zdolność niekłamania, ponieważ ruch jest czysty i prawdziwy. Stąd też, o ile artyści odwołując się do rytmicznej artykulacji podtrzymują to napięcie i objaśniają płynącą z niego prawdę, o tyle, wydaje mi się, każda z prezentowanych prac komunikuje to samo: „czy widzisz, jak dobrze jest żyć,

wędrując w czasie?” [...] Oto, czym jest *Outdoor*: serią spotkań. Jest w nich pewien uniwersalizm, a zarazem bardzo piękna specyfika terytorialna. [...] Po prostu przeżywamy własne doświadczenia, i tyle. Każde z nich jest tak bezpośrednie, że wystarczy powitać je z otwartymi ramionami. To właśnie staramy się przekazać w ramach tego programu³⁷.

Obserwacja rozwoju somatyki oraz powyższy opis jasno pokazują, że ponadczasowa pamięć wspólnotowa tańca *modern* przetrwała poza repertuarem i przekazem prac tanecznych. Wydaje się, że ta pozaczasowa pamięć podtrzymuje współczesne dyskursy o (tańczącym) ciele, jak również bardziej krytyczne (jeśli nie wręcz radykalne) podejścia do fascynującego splotu historycznych rozłamów i ciągłości pamięci.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge 2011 (pierwodruk: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des Kulturellen Gedächtnisses*, München 1999).
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, przeł. Z. Dziewanowska-Stańczyk i in., red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.
- Assmann A., Conrad S., *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, New York 2010.
- Assmann J., *Communicative and Cultural Memory*, [w:] *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll, A. Nünning, S.B. Young, Berlin 2008, s. 109–118.
- Baxmann I., *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen der Moderne*, München 2000.
- Baxmann I., *The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History*, [w:] *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, eds. S. Gehm, P. Husemann, K. von Wilcke, Bielefeld 2007, s. 207–216.
- Burt R., *Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance*, „Performance Research” 2003, nr 8/2, s. 34–41.
- Elswit K., *Back Again? Valeska Gert's Exiles*, [w:] *New German Dance Studies*, eds. S. Manning, L. Ruprecht, Champaign 2012, s. 113–129.

³⁷ M. Di Stefano, *La danza scioglie il crampo della vita*, https://www.youtube.com/watch?v=8BNwj3_TRv4 [dostęp: 19.04.2022].

- Elswit K., *Inheriting Dance's Alternative Histories*, „Dance Research Journal” 2014, nr 46/1, s. 5–22.
- Elswit K., *Watching Weimar Dance*, Oxford – New York 2014.
- Elswit K., *The Micropolitics of Exile. Exile and Otherness after the Nation*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, eds. R. J. Kowal, G. Siegmund, R. Martin, New York 2017, s. 417–436.
- Erlil A., *Cultural Memory Studies: An Introduction*, [w:] *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erlil, A. Nünning, S.B. Young, Berlin 2008, s. 1–15.
- Franco S., *Ausdruckstanz: Traditions, Translations, Transmissions*, [w:] *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, eds. S. Franco, M. Nordera, London 2007, s. 80–97.
- Franco S., *The Motion of Memory, the Question of History. Recreating Rudolf Laban's Choreographic Legacy*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, ed. M. Franko, New York 2018, s. 143–161.
- Franko M., *Repeatability, Reconstruction and Beyond*, „Theatre Journal” 1989, nr 41/1, s. 56–74.
- Franko M., *Introduction*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, ed. M. Franko, New York 2018, s. 1–15.
- Giersdorf J., *The Body of the People: East German Dance Since 1945*, Madison 2013.
- Guilbert L., *Danser avec le Troisième Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Brussels 2000.
- Guilbert L., *F. Böhme (1881–1952): Archeology of an Ideologue*, [w:] *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, eds. S. Franco, M. Nordera, London 2007, s. 29–45.
- Guilbert L., *Tanz*, [w:] *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945*, Hrsg. C.D. Krohn, P. von zur Mühlen, G. Paul, L. Winckler, Darmstadt 1998, s. 1103–1111.
- Hardt Y., *Ausdruckstanz on the Left and the Work of Jean Weidt*, [w:] *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, eds. S. Franco, M. Nordera, London 2007, s. 61–79.
- Inheriting Dance. An Invitation from Pina*, ed. M. Wagenbach, Bielefeld 2014.
- Kant M., *Was bleibt? What Remains of East German Dance?*, [w:] *New German Dance Studies*, eds. S. Manning, L. Ruprecht, Urbana 2012, s. 130–146.
- Karina L., Kant M., *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. Oxford – New York 2003 (pierwodruk: *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin 1996).
- Launay I., *Les danses d'après I. Poétiques et politiques des répertoires*, Pantin 2017.
- Launay I., *Les danses d'après II. Cultures de l'oubli et citation*, Pantin 2018.
- Launay I., Pagès S., *Mémoires et histoire en danse*, Paris 2010.
- Lepecki A., *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, „Dance Research Journal” 2010, nr 42/2, s. 28–48.
- Manning S., *Ausdruckstanz across the Atlantic*, [w:] *Dance Discourses: Keywords in Dance Research*, eds. S. Franco, M. Nordera, London 2007, s. 46–60.
- Manning S., *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*, Berkeley 1993.

- Manning S., *Modern Dance in the Third Reich, Redux*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, eds. R. J. Kowal, G. Siegmund, R. Martin, New York 2017, s. 395–415.
- Manning S., *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*, Minneapolis 2006.
- New German Dance Studies*, eds. S. Manning, L. Ruprecht, Urbana 2012.
- Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, eds. C. Thurner, J. Wehren, Zurich 2010.
- Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, ed. A. Bénichou, Paris 2015.
- Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, eds. S. Franco, M. Nordera, Torino 2010.
- Ruprecht L., *Afterword: Notes after the Fact*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, ed. M. Franko, New York 2018, s. 607–619.
- Siegmund G., *Tanzgeschichten*, „Forum Modernes Theater” 2008, nr 23/1, s. 3–4.
- Di Stefano M., *La danza scioglie il crampo della vita*, https://www.youtube.com/watch?v=8BNwj3_TRv4 [dostęp: 19.04.2022].
- The Sentient Archive: Bodies, Performance, and Memory*, eds. B. Bissell, L. Caruso Haviland, Middletown 2018.
- Thurner C., *Leaving and Pursuing Traces: „Archive” and „Archiving” in a Dance Context*, [w:] *Dance [and] Theory*, eds. G. Brandsteter, G. Klein, Bielefeld 2012, s. 241–246.
- Thurner C., *Time Layers, Time Leaps, Time Loss: Methodologies of Dance Historiography*, [w:] *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, ed. M. Franko, New York 2018, s. 525–532.
- <http://www.tanzarchive.de/en/home/>
- Wehren J., *Körper als Archiv in Bewegung: Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld 2016.
- Worlding Dance*, ed. S.L. Foster, Basingstoke 2011.