

**UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA**

**Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne**

**Małgorzata Ziółkowska**

**ANALIZA TECHNIKI TAŃCA JAZZOWEGO  
W AUTORSKIM SPEKTAKLU „FAUST-HAUST”  
ZREALIZOWANYM DLA KIELECKIEGO TEATRU  
TAŃCA W KONTEKŚCIE METODYKI NAUCZANIA**

**OPIS DZIEŁA „FAUST-HAUST”**

**Praca doktorska**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

ad dr hab. Zofii Rudnickiej

Warszawa 2024

### Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

### Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „ANALIZA TECHNIKI TAŃCA JAZZOWEGO W AUTORSKIM SPEKTAKLU „FAUST-HAUST” ZREALIZOWANYM DLA KIELECKIEGO TEATRU TAŃCA W KONTEKŚCIE METODYKI NAUCZANIA” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

## SPIS TREŚCI

|                                                                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Wstęp .....                                                                                                      | 3  |
| Rozdział 1. „Faust”. Geneza dzieła .....                                                                         | 9  |
| 1.1. Geneza powstania „Fausta” jako dzieła literackiego oraz muzycznego .....                                    | 9  |
| 1.2. Adaptacje „Fausta” jako dzieła baletowego .....                                                             | 17 |
| 1.3. „Faust” jako przykład dramatu człowieka. Faustyzm .....                                                     | 19 |
| Rozdział 2. Metodyka Tańca Jazzowego .....                                                                       | 21 |
| 2.1. Historia tańca jazzowego w Polsce i na świecie .....                                                        | 21 |
| 2.1.1. Początki .....                                                                                            | 22 |
| 2.1.2. Rozkwit z początku XX wieku .....                                                                         | 31 |
| 2.1.3. Powojenna ewolucja .....                                                                                  | 48 |
| 2.1.4. Wpływ na Europę .....                                                                                     | 52 |
| 2.1.5. Taniec jazzowy w środkach masowego przekazu .....                                                         | 59 |
| 2.1.6. Zakończenie .....                                                                                         | 63 |
| 2.2. Metodyka tańca jazzowego .....                                                                              | 66 |
| 2.2.1. Określenie przestrzeni i kierunków w tańcu .....                                                          | 67 |
| 2.2.2. Pozycje rąk i nóg w tańcu jazzowym .....                                                                  | 69 |
| 2.2.3. Pozy w tańcu jazzowym .....                                                                               | 71 |
| 2.2.4. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: <i>izolacje</i> .....                                               | 75 |
| 2.2.5. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: <i>table top</i> .....                                              | 77 |
| 2.2.6. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: <i>bounces</i> .....                                                | 78 |
| 2.2.7. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: <i>roll</i> .....                                                   | 79 |
| 2.2.8. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: <i>contraction, release</i> .....                                   | 80 |
| 2.2.9. Ćwiczenia koordynacyjne jako aspekt wspomagający kształcenie w technice tańca jazzowego .....             | 82 |
| 2.2.10. <i>Battements tendus: brush i battements tendus jete parallel</i> oraz inne ćwiczenia na pracę nóg ..... | 85 |
| 2.2.11. <i>Pliè, releve</i> – porównanie klasycznego i jazzowego .....                                           | 87 |
| 2.2.12. <i>Port de bras</i> jazzowe, czyli ćwiczenia na pracę rąk .....                                          | 90 |
| 2.2.13. Kroki taneczne: <i>chassè</i> .....                                                                      | 92 |
| 2.2.14. Kroki taneczne: <i>pas de bourree</i> .....                                                              | 93 |
| 2.2.15. Kroki taneczne: <i>kick ball change</i> .....                                                            | 95 |
| 2.2.16. Kroki taneczne: <i>ślizgi (slide)</i> .....                                                              | 96 |

|                                                                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.2.17. Chód jazzowy .....                                                                                                                                                     | 97  |
| 2.2.18. Pozostałe ćwiczenia i kroki taneczne w tańcu jazzowym .....                                                                                                            | 98  |
| 2.2.19. <i>Obroty i piruety</i> jazzowe .....                                                                                                                                  | 101 |
| 2.2.20. Skoki jazzowe.....                                                                                                                                                     | 104 |
| 2.2.21. Drążek jazzowy na przykładzie autorskich ćwiczeń dr Elżbiety Pańtak.....                                                                                               | 109 |
| 2.2.22. Przykładowe konspekty autorskich lekcji jazzowych Małgorzaty Ziółkowskiej                                                                                              | 112 |
| 2.2.23. Autorski program „Czterech Żywiołów” Małgorzaty Ziółkowskiej jako trening<br>wspomagający dla tancerzy .....                                                           | 119 |
| 2.3. Taniec jazzowy jako środek wyrazu w pracy choreografa – autora dzieła<br>choreograficznego .....                                                                          | 122 |
| 3. Idea spektaklu .....                                                                                                                                                        | 125 |
| 3.1. Libretto spektaklu pt. „Faust-Haust” .....                                                                                                                                | 126 |
| 3.2. Scenariusz choreograficzny spektaklu pt. „Faust-Haust” .....                                                                                                              | 129 |
| 3.3. Autorski proces twórczy w spektaklu pt. „Faust-Haust” .....                                                                                                               | 130 |
| 3.4. Wybór i znaczenie muzyki .....                                                                                                                                            | 135 |
| 3.5. Analiza techniki tańca jazzowego w kontekście tworzenia choreografii,<br>budowania dramaturgii oraz szkolenia tancerzy-wykonawców w spektaklu pt. „Faust-<br>Haust” ..... | 138 |
| 4. Podsumowanie.....                                                                                                                                                           | 143 |
| BIBLOGRAFIA.....                                                                                                                                                               | 146 |
| Aneks .....                                                                                                                                                                    | 150 |

## Wstęp

Wybór tematu niniejszej dysertacji jest naturalną konsekwencją mojej pasji oraz jest motywowany moim wieloletnim doświadczeniem w pracy tancerza, choreografa oraz pedagoga tańca jazzowego. Realizacja spektakli tanecznych prezentujących szeroko pojęty taniec jazzowy, proponujących nowoczesne ujęcie tematów konwencjonalnych czerpanych z literatury, muzyki czy tradycyjnych baletów wydaje mi się szczególnie interesująca. Uwagę moją skupiają aspekty metodyki tańca jazzowego, które ewoluują na skutek przemian świata, zmian społecznych, rozwoju muzyki oraz synergii sztuk promowanych globalnie. Interakcja szeroko pojętej sztuki i technologii we współczesnym świecie trwale wpływa na widza i działa na niego inspirująco. Taniec jazzowy poprzez nieustający rozwój daje możliwość poszerzania „pola widzenia” i czucia świata zarówno tworzącemu sztukę choreografowi, jak i wykonującemu kolejne pas tancerzowi czy odbiorcy. Energia tańca jazzowego powstająca dzięki kontroli gwałtowności oraz płynności pozwala uzyskać nowoczesną jakość ruchu, pożądaną we współcześnie tworzonych baletach czy spektaklach teatru tańca. Taki taniec to coś więcej niż oprawa choreograficzna musicali, propozycji teatralnych na Broadwayu, dziś termin ten kojarzy się z wielorakością stylów i zaskakująco bogatym asortymentem póz i kroków.

Zagadnienie metodyki tańca jazzowego w Polsce, rozumiane jako istota edukacyjno-artystycznego kształtowania ucznia-tancerza, niezależnie od wieku oraz stopnia zaawansowania, stanowi na przestrzeni ostatnich kilku dziesięcioleci przedmiot badań na polu naukowym. Z rozwojem metodyki wiążą się też działania artystyczne w kręgu zawodowym, jak i w ruchu amatorskim. Na jej obecnej kondycji ciąży jednak długie lata, w których taniec jazzowy w Polsce oraz źródłowy dla niego problem metodyki nauczania były zmarginalizowane z powodu braku materiałów dydaktycznych. Spowodowane było to także brakiem wysoko wykwalifikowanej kadry specjalizującej się w tej wąskiej dziedzinie, jaką jest taniec jazzowy. Ten stan rzeczy na szczęście się zmienił. Osobą, która rozpoczęła systematyczne nauczanie tańca jazzowego w Europie – w tym w Polsce – i przez wiele lat

tu pracowała, był Szwajcar Alain Bernard<sup>1</sup>, tancerz, pedagog i choreograf. Bernarda uważa się za założyciela ruchu jazzowego i tańca nowoczesnego w Szwajcarii. Stworzył własną metodykę nauczania tańca jazzowego, opartą na doświadczeniu zawodowym nabytym w Stanach Zjednoczonych czy wyżej wspomnianej Szwajcarii. Jego podejście do tańca jazzowego jest często przywoływane w przypadku nauczania młodych osób, zwłaszcza w Polsce. Koncepcję jego metodyki nauczania kontynuowali kolejno czołowi nauczyciele tańca jazzowego w Polsce, w tym dr Elżbieta Pańtak<sup>2</sup> oraz dr Grzegorz Pańtak<sup>3</sup> (założyciele Kieleckiego Teatru Tańca, pierwszego w Polsce Jazzowego Teatru Tańca), Krystyna Frąckowiak<sup>4</sup> (obecnie wicedyrektor ds. przedmiotów artystycznych Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu) czy Piotr Galiński<sup>5</sup> (Honorowy Prezes Polskiej Federacji Tańca, osobowość medialna). W chwili obecnej istnieje kilkanaście ośrodków w Polsce, w których szkoli się tancerzy w tej wyspecjalizowanej technice (zarówno na poziomie amatorskim, jak i akademickim) oraz jeden ośrodek, który szkoli wąskie grono instruktorów tańca jazzowego (Kurs Instruktorski Kieleckiego Teatru Tańca dla nauczycieli tańca jazzowego). Na pozostałych Kursach Instruktorskich dla nauczycieli tańca oraz

---

<sup>1</sup> Alain Bernard (ur. 30 sierpnia 1932 w Szwajcarii, zm. 18 kwietnia 2012) – tancerz, choreograf i pedagog. Nauczył się tańca klasycznego w Bernie, Lozannie i Genewie. Przez dwa lata studiował również w szkole Marthy Graham w Nowym Jorku i był pierwszym uczniem, któremu przyznano stypendium z tej szkoły. Oprócz nauki tańca klasycznego w Szkole Baletu Amerykańskiego George'a Balanchine'a, miał okazję wziąć udział w zajęciach z nauczania tańca, które prowadził m.in. Anthony Tudor w Metropolitan Opera. Jeśli nie zaznaczono inaczej, informacje na temat wspomnianych osób zostały zebrane przez autorkę niniejszej pracy w trakcie jej długoletniej pracy zawodowej, niejednokrotnie poprzez kontakt z opisywaną osobą lub ludźmi z jej otoczenia.

<sup>2</sup> Elżbieta Pańtak – tancerka, pedagog tańca, choreograf. Współzałożyciel i dyrektor Kieleckiego Teatru Tańca, jednego z trzech zawodowych, instytucjonalnych teatrów tańca w Polsce. Teatr ten założyła początkowo jako prywatny w 1995 roku a w 1998 roku przekształciła w stowarzyszenie na stałe zatrudniające tancerzy na etatach. W 2004 roku uchwałą Rady Miasta Kielce powołano Kielecki Teatr Tańca jako miejską instytucję kultury (od 2013 r. instytucję artystyczną). Na podstawie: <https://ktt.pl/team/elzbieta-pantak/> [dostęp: 17.06.2023]

<sup>3</sup> Grzegorz Pańtak – tancerz – solista Kieleckiego Teatru Tańca, pedagog tańca jazzowego i modern jazz, choreograf. Współzałożyciel i wicedyrektor Kieleckiego Teatru Tańca. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu (ekstern) oraz AWF w Katowicach. Wiedzę z zakresu stylów tańca jazzowego poszerza systematycznie u pedagogów paryskich szkół tańca. Na podstawie: <https://ktt.pl/team/grzegorz-pantak/> [dostęp: 17.06.2023]

<sup>4</sup> Krystyna Frąckowiak – obecnie nauczycielka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu, w ciągu 34 lat pracy, w tym 10 lat pracy artystycznej, 30 lat w zawodzie nauczyciela, zgromadziła znaczący dorobek zawodowy. W roku 1985 ukończyła studia magisterskie w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, na Wydziale Wychowania Muzycznego, w Sekcji Nauczycielskiej Tańca. Ukończyła studia podyplomowe z zakresu Zarządzania w Oświacie w Wyższej Szkole Komunikowania, Politologii i Stosunków Międzynarodowych w Warszawie organizowane przez ODN w Poznaniu (2014 r.). W roku 2002 uzyskała stopień nauczyciela dyplomowanego.

<sup>5</sup> Leszek Piotr Galiński – pochodzący z Olsztyna polski tancerz i choreograf specjalizujący się w tańcu jazzowym i towarzyskim. Honorowy Prezes Polskiej Federacji Tańca i wykładowca na seminariach szkoleniowych PFT, sędzieja Międzynarodowej Organizacji Tańca (*International Dance Organization*). Prezenter telewizyjny, osobowość medialna (m. in. „Taniec z gwiazdami”).

uczelniach wyższych taniec jazzowy jest techniką pomocniczą w edukacji tancerza, pedagoga czy choreografa, choć sytuacja ta zmienia się na przestrzeni lat pod wpływem rozwoju wysokospecjalistycznej kadry pedagogicznej, naukowej, dydaktycznej, transformacji wyżej wspomnianej techniki (zwłaszcza w Polsce) czy też swoistej mody na nią. Popularność tańca jazzowego może wynikać z różnorodności jego stylów i pod-stylów. Jak pisały Jadwiga Hryniewicka oraz Irena Ostrowska w „Tańcach Narodowych w formie towarzyskiej”: „Moda to żywioł, który panuje powszechnie, a wybucha niespodziewanie i ogarnia prawie wszystkie zewnętrzne formy życia. Triumfuje modna barwa i linia ubrania, uczesania, modna jest uprzejmość, kiedy indziej nonszalancja lub gburowatość. Wszędzie słychać modne piosenki, na zabawach tańczy się modne tańce”<sup>6</sup>. Przemiany, które zostały dokonane w życiu społeczeństwa nie tylko polskiego w ostatnich latach, miały zasadniczy wpływ na przemiany techniki tańca jazzowego oraz metodyki jego nauczania. Rozwinęła się muzyka (zwłaszcza muzyka elektroniczna). Powstały nowe style tańca jazzowego bazujące na technice jazzowej, jednak podążające za rozwojem muzyki. Na ewolucję tańca jazzowego miał też istotny fakt, że nauczać go zaczęli rozmaici pedagodzy ze świata, z różnym bagażem doświadczeń.

Moje zainteresowanie metodyką nauczania tańca jazzowego oraz chęć stworzenia dysertacji w języku polskim na jej temat podyktowane są blisko dwudziestoletnim doświadczeniem tanecznym, pedagogicznym oraz choreograficznym. Taniec jazzowy stał się dla mnie swobodną formą wypowiedzi. Jestem żywo zainteresowana rozwijającą się kulturą tego tańca w Polsce oraz aktywnie w niej uczestniczę jako pedagog, choreograf oraz tancerka. Od 1999 roku jestem zawodowo związana z Kieleckim Teatrem Tańca. Od 2004 roku do chwili obecnej pełnię funkcję kierownika baletu w Kieleckim Teatrze Tańca. Jestem także tancerką-solistką, pedagogiem tańca oraz choreografem. Wykładam metodykę nauczania tańca jazzowego na Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi oraz na licznych kursach uzupełniających kwalifikacje dla nauczycieli tańca jazzowego m. in. w Kielcach, Krakowie czy Rzeszowie. Jestem absolwentką wydziału Bibliotekoznawstwa i Dziennikarstwa o specjalności prasoznawstwo z elementami dziennikarstwa Akademii Świętokrzyskiej w Kielcach. Współpracowałam z regionalną gazetą „Słowo Ludu” jako dziennikarz. W 2004 r. uzyskałam tytuł zawodowego tancerza w Związku Artystów Scen Polskich. W 2005 r. ukończyłam Instruktorski Kurs Kwalifikacyjny z dziedziny tańca współczesnego

---

<sup>6</sup> Jadwiga Hryniewicka, Irena Ostrowska „Tańce Narodowe w formie towarzyskiej”, CPARA, Warszawa 1971, str.5

w Kielcach. Jako solistka Kieleckiego Teatru Tańca występowałam na wielu scenach polskich i zagranicznych m. in. w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie, Teatrze Wielkim w Łodzi, Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, na scenach w Czechach, Niemczech, Ukrainie, Francji, Stanach Zjednoczonych, Chinach oraz Izraelu i innych. Jako choreograf pracowałam dotychczas dla instytucji takich jak Kielecki Teatr Tańca, Teatr AKT, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach oraz gościnnie dla zespołów młodzieżowych i dziecięcych w kraju. Mój rozwój osobisty oraz zawodowy przebiegał równolegle z ewolucją Kieleckiego Teatru Tańca. Dzięki licznym spektaklom, warsztatom oraz festiwalom odbywającym się w Kieleckim Teatrze Tańca miałam możliwość uczenia się od licznych pedagogów z kraju i z zagranicy oraz doświadczania tańca pod ich pieczę. Moimi Mistrzami są do chwili obecnej Elżbieta i Grzegorz Pańtak. W 2008 roku dzięki spektaklowi pt. „Celebration” (solistka) miałam osobisty kontakt z Alainem Bernardem oraz uczestniczyłam w jego lekcjach. Byłam również uczennicą Billy’ego Goodsona<sup>7</sup>, Jean Claude Marignale’a<sup>8</sup>, Thierry’ego Vergera<sup>9</sup>, Iry Kodiche<sup>10</sup>. Szkoliłam się także systematycznie w Paryżu (Studio Harmonic) oraz w Nowym Jorku (The Ailey School-Alvin Ailey, American Dance Theater, Broadway Dance Center). Ukończyłam też szkolenie Summer Intensive w Master Ballet Academy pod okiem Ireny i Sławomira Woźniaków w 2011 roku.

---

<sup>7</sup> Bill Goodson – współpracował z kultowymi artystami takimi jak: Michael Jackson, Diana Ross, Paula Abdul, Stevie Wonder, Gloria Estefan. Pracował przy rozdaniu nagród Grammy oraz w filmach takich jak "Electric Boogaloo" i "Klejnot Nilu". Jest choreografem słynnego Moulin Rouge w Paryżu. We Włoszech jest choreografem popularnych programów telewizyjnych i kilku produkcji teatralnych. Pracował ze znanymi artystami, takimi jak Giorgio Panariello, Lucio Dalla, Sabrina Ferilli, Pippo Baudo, Paola Barale, Maria De Filippi, Piero Chiambretti, Michelle Hunziker, Enrico Brignano i Renato Zero.

<sup>8</sup> Jean-Claude Marignal (pseudonim Mister Dynamite) – tancerz ,pedagog, choreograf, szkolił się w Paryżu i Nowym Jorku w zakresie jazzu i modern (Alvin Ailey, centrum tańca na Broadwayu), na Gwadelupie (w zakresie tańców tradycyjnych) oraz jako samouk na ulicy i w klubach (dla hip hopu i jazz rocka). W 1995 roku założył stowarzyszenie Tout En Danse i własną firmę. Kolejno tworzył festiwale Les Arènes de la danse et du cirque w Nanterre, Młode talenty i Talenty z zagranicy w Paryżu. Choreograf około trzydziestu utworów wystawianych we Francji i za granicą, Jako tancerz i współ-choreograf jest członkiem kolektywu Jeu de Jambes; jest jednym z pionierów tańca miejskiego we Francji. Nauczyciel modern jazzu, hip hopu, salsy, jazz rocka, afroka jazzu.

<sup>9</sup> Thierry Verger – tancerz i choreograf, od 1981 roku uczy w Paryżu w najsłynniejszych szkołach Studio Harmonic i Le Centre International Danse Jazz, modal – oryginalny styl, który proponuje, łączy modern jazz i etno-contemporary. Założyciel i dyrektor Ballet DANCE & Co. Prowadzi kursy międzynarodowe (Polska, Izrael, Japonia, Węgry). Poza działalnością pedagogiczną, tworzy też spektakle taneczne. Jego autorstwa jest m. in.: „Mouvement de sable”, „Sphinx”, „La caravane”, „Veloce”. Był też choreografem programu polskiej edycji „You Can Dance – Po prostu tańcz!”.

<sup>10</sup> Nadia Ira Kodiche – tancerka, pedagog i choreograf w Oie Tvnik w Paryżu. Pobierała lekcje w Conservatoire d’Angers en Classique u profesorów specjalizujących się w classique jazz contemporain. Od wielu lat pracuje jako pedagog w Studio Harmonic w Paryżu. Tworzy oryginalne choreografie i spektakle w znaczących Teatrach Tańca w Izraelu, Francji i na Węgrzech.

Od 2002 roku prowadzę zajęcia na warsztatach tanecznych, kursach doszkalających dla nauczycieli tańca oraz uczelniach prywatnych i państwowych z metodyki tańca jazzowego w kraju oraz za granicą. Posiadam liczne zaświadczenia o współpracy pedagogiczno-choreograficznej. W swojej karierze stworzyłam blisko 200 formacji i mini formacji dla zespołów dziecięcych i młodzieżowych, około 70 solówek, blisko 15 spektakli dla zespołów zawodowych i amatorskich oraz 15 razy pracowałam jako choreograf ruchu scenicznego w teatrach dramatycznych polskich scen. Pokusiłam się nawet o jazzową, autorską interpretację opery „Carmen” Georges’a Bizeta w spektaklu pt. „Carmen(n)love”, która premierę miała w 2018 roku w Kieleckim Teatrze Tańca.

W niniejszej pracy pragnę zawrzeć aktualną podstawową wiedzę o tańcu jazzowym (ze względu na nieustający rozwój tej techniki, zgodną ze stanem w momencie pisania niniejszej dysertacji) oraz niejako skodyfikować język tańca jazzowego, stosowany do opisu praktyki w naszym kraju. Język tańca to coś znacznie więcej niż sama technika: to warunki nawiązania właściwej cielesnej relacji pomiędzy tancerzem, a choreografem czy pedagogiem. Stąd potrzeba niwelowania trudności w nazewnictwie polskim. Do chwili obecnej nie pojawiła się bowiem żadna publikacja zgłębiająca temat metodyki nauczania tańca jazzowego w Polsce – od wydania napisanej przez Alaina Bernarda oraz Dorteę Wesseal-Therhorna książki pt. „Taniec jazzowy” w 2000 roku w Warszawie. Dlatego jestem głęboko przekonana o słuszności potrzeby analizy podjętego przeze mnie tematu oraz podjęcia prób kodyfikacji rozwijającego się wciąż języka tańca jazzowego w warunkach polskich (zarówno zawodowych, jak i amatorskich).

Dzięki uprzejmości Dyrekcji Kieleckiego Teatru Tańca, spektakl pt. „Faust-Haust” zrealizowany został w Kieleckim Teatrze Tańca w technice tańca jazzowego, a zwłaszcza stylach takich jak *lyrical-jazz*, *modern-jazz* czy *contemporary jazz*. W niniejszej dysertacji przeanalizowałam proces nauczania kroków tanecznych w konkretnych choreografiach spektaklu oraz metodykę przygotowania tancerzy w trakcie lekcji poprzedzających proces tworzenia spektaklu. Skupiłam się tu także na aspekcie szkolenia tancerzy-wykonawców w technice tańca jazzowego. Opisałam lekcję i uzasadniłam dobór ćwiczeń jazzowych. Pragnę swoją pracą dowieść uniwersalności techniki tańca jazzowego, zarówno w aspekcie szkoleniowym, jak i artystycznym.

Prezentowana praca doktorska składa się z trzech rozdziałów:

- Pierwszy rozdział pracy przedstawia historię powstania „Fausta” jako dzieła literackiego oraz muzycznego.
- W drugim rozdziale zawarta jest problematyka metodyki tańca jazzowego, analiza jego zadań, struktury, ćwiczeń oraz kroków tanecznych. Ostatni podrozdział prezentuje analizę i wpływ tańca jazzowego na proces twórczy choreografa oraz rozwój psychomotoryczny tancerza.
- Rozdział trzeci opisuje genezę powstania spektaklu pt. „Faust -Haust” w realizacji dla Kieleckiego Teatru Tańca. Omawia moją autorską koncepcję scenariusza choreograficznego oraz libretta z zaznaczeniem wpływu środków plastyczno-ruchowych w obszarze procesu twórczego.

W niniejszej rozprawie pragnę zwrócić uwagę na pracę współczesnego choreografa, którego zadaniem jest wnikliwa obserwacja otaczającej go rzeczywistości, zdobywanie wiedzy potrzebnej w celu kreowania inscenizacji oraz umiejętne dostosowanie środków wyrazu, przede wszystkim w aspekcie szeroko pojętej techniki tańca jazzowego, by sztuka tańca oddziaływała na widza czytelnie, uwrażliwiała, edukowała i zmuszała do refleksji.

Praca zawiera bibliografię i spis, w którym umieściłam fotografie i ilustracje.

Praca pisana jest z perspektywy odautorskiej, przyjętą formą prowadzenia dyskursu, wyrażania komentarzy i zwracania się do czytelnika tej pracy jest pierwsza osoba liczby pojedynczej. Kursywą w pracy są zaznaczone tłumaczenia z języków obcych lub przytaczane w oryginalnej pisowni pojęcia z kategorii opisujących techniki tańca czy terminy muzyczne. Zgodnie z polską normą nazwy tańców są zapisywane małą literą.

## Rozdział 1. „Faust”. Geneza dzieła

### 1.1. Geneza powstania „Fausta” jako dzieła literackiego oraz muzycznego

*Jeżeli chwili powiem kiedy:*

*Pozostań , takaś pełna kras!*

*Pozwolę ci się spętać wtedy*

*I niech po wszelki zginę czas!*<sup>11</sup>

Historyczny Faust urodził się około 1480 roku (zmarł około 1540 roku) w jednym z miasteczek Wittenbergi jako Georg Zabel. Studiował, ale studiów nigdy nie ukończył. Wędrował po Europie (głównie po Niemczech) przedstawiając się jako alchemik, astrolog i adept czarnej magii. Przypisuje mu się autorstwo traktatu alchemicznego zatytułowanego "Zmuszenie piekła". Był ścigany przez prawo za różne przestępstwa (w tym też za pedofilię). Zginął w Oberży Pod Lwem, w niewyjaśnionych okolicznościach, znaleziono tam jego okaleczone zwłoki. Legenda głosi, że właśnie wtedy diabeł upomniał się o jego duszę zabierając ją do piekieł, a martwe ciało Fausta przywarło twarzą do ziemi, nie dając jednocześnie możliwości odwrócenia go ku niebu.

Rekonstrukcja historycznej postaci Fausta musi się zacząć od zestawienia kilku, często sprzecznych – w wielu kwestiach – stanowisk. Literatura dotycząca osoby Fausta obejmuje, jak twierdzi Roman Bugaj, ponad 6 tysięcy prac. Pojawia się w tych tekstach szereg rozmaitych kombinacji jego imienia i nazwiska, ostatecznie jednak wszyscy autorzy przedmiotem swoich badań uczynili Johanna Fausta, Georgiusa (albo Johannes) Fausta, Johanna (Georga) Fausta albo po prostu Fausta (nie ryzykując w tym ostatnim przypadku przywołania ostatecznie potwierdzonego imienia<sup>12</sup>).

---

<sup>11</sup>Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, przeł. Władysław Kościelski, Kraków 2022, str. 54

<sup>12</sup>R. Bugaj, *Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia*, Wrocław 1976; R. Bugaj, *Prawdziwe dzieje Fausta*, „Mówią Wieki” 1973, nr 6 (186), s. 25–32; S. Waltoś, *Na tropach Doktora Fausta* [w:] tegoż, *Na tropach Doktora Fausta i inne szkice*, Warszawa 2004; W. Szturc, *Życie i myśli Doktora Fausta* [w:] *Postaci i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. 1, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 1999; W. Dudzik, *Pomnik Fausta*, „Twórczość” 2002, nr 7–8, s. 148–155; J. Kydryński, *Posłowie* [w:] Ch. Marlowe, *Tragiczna historia Doktora Faustusa*, przeł. i posł. opatrzył J. Kydryński, Kraków 1982; W. Kunicki, *Wprowadzenie* [w:] „Historia o Doktorze Faustusie” (1587), przeł. i oprac. W. Kunicki, Wrocław 2002. Konteksty historyczne i religijne rekonstruuja: A. Tokarczyk, *Protestantyzm*, Warszawa 1980; C. Rakowska-Jaillard, *Alchemia w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” XLIII, s. 19–20; W. Hubicki, *Fuitne olim alchemia* In *Akademia Cracoviensi lecta?*, „Kwartalnik Historii, Nauki i Techniki” 1964, R. IX, s. 199–209.

Pierwszą pracę poświęconą Faustowi wydał Johann Spiess<sup>13</sup> we Frankfurcie w 1587 roku (tzw. *Das Faustbuch* lub *Volksbuch*) i odtąd legenda Fausta w formie niezliczonych wersji utworów prozatorskich i wierszy dotyczących tej postaci rozprzestrzeniała się na terenie Niemiec i wkrótce także całej Europy. Fausta przedstawiono jako bezbożnika, który - by osiąść kobietę - podpisał pakt z Mefistofeilesem, ostatecznie jednak diabeł zabił go skręciwszy mu kark, a jego duszę zabrał do piekła. Autor dzieła traktował je jako narzędzie do walki z katolicyzmem. I usiłował ostrzec czytelników, posługując się figurą katolickiego czarnoksiężnika Jana Fausta, przed karą wiecznego potępienia jaka ma spaść – jego zdaniem - na tych, którzy tkwią w wierze katolickiej i oddają się mrzonkom o poznaniu świata. Od tego czasu Faust stał się symbolem człowieka, który zawiera pakt z szatanem, aby poznać tajemnicę istnienia<sup>14</sup>. Publikacja ta była jednym z największych bestsellerów wydawniczych drugiej połowy XVI wieku. Po niemal natychmiastowym wyprzedaniu pierwszego wydania wydrukowano kolejne; łącznie do końca 1588 roku ukazało się ich osiem. Dzieło zostało również przetłumaczone na język angielski i stało się podstawą „Tragicznych dziejów doktora Fausta”, dramatu Christophera Marlowe’a<sup>15</sup> (pełny tytuł sztuki - „The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus”). Powstała ona na przełomie roku 1588/1589, opublikowano ją w 1604 roku. Sztuka Marlowe’a, w której przeplatają się wątki tragiczne i komediowe czy wręcz farsowe, opowiada o losach niemieckiego uczonego, który zawiedziony swoimi dotychczasowymi osiągnięciami zawiera umowę z diabłem, ofiarując mu swoją duszę w zamian za ogromną władzę, jakiej nie dała mu żadna z dyscyplin, które dotąd uprawiał. Dzieło jest znane w dwóch znacznie różniących się wersjach. Historia Fausta jest - obok pełnej epickiego rozmachu dwuczęściowej opowieści o Tamerlanie Kulawym, władcy Mongołów (*Tamburlaine the Great*) - najwybitniejszym utworem Marlowe’a.

---

<sup>13</sup> Johann Spies (urodzony w 1540, zmarł w 1623) był niemieckim drukarzem, który opublikował anonimową książkę z opowieściami o legendarnym Doktorze Fauście, który zawarł pakt z diabłem. Historia stała się podstawą kilku znaczących dzieł literackich, w tym „Tragedii doktora Fausta „Marlowe’a i „Fausta” Goethego . Na podstawie: [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Spies](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Spies) [dostęp: 12.7.2023]

<sup>14</sup> Adaptacja radiowa Joanny Szwedowskiej, reżyseria Jana Warenyci. Premiera słuchowiska odbyła się w 2000 r. w ramach cyklu "Filozoficzne rozprawy i przypowieści". Na podstawie: [jedynka.polskieradio.pl/artukul/576553,Opowieść-gminna-o-doktorze-Johannie-Fauście-wielce-znakomitym-czarnoksiężniku-i-magu](http://jedynka.polskieradio.pl/artukul/576553,Opowieść-gminna-o-doktorze-Johannie-Fauście-wielce-znakomitym-czarnoksiężniku-i-magu) [dostęp: 12.07.2023]

<sup>15</sup> Christopher Marlowe (ochrzczony 26 lutego 1564 roku w Cantebury, zmarł 30 maja 1593 roku w Deptford pod Londynem; angielski dramatopisarz i poeta okresu elżbietańskiego. Na podstawie: *Drama of the University Wits*. W: Andrzej Zgorzelski: *Lectures on British Literature. A historical survey course, Part I*. Wydawnictwo Gdańskie, 1993, str. 69

Po postać Fausta jako tworzywo dramatu sięgnął także Johann Wolfgang von Goethe<sup>16</sup>, niemiecki pisarz, uczony i polityk. Jego „Faust” powstał w latach 1773-1832, a w całości dzieło zostało wydane dopiero po śmierci autora, w 1833 roku. Na powstanie utworu wpływ miała niewątpliwie wizyta Goethego w słynnej piwnicy Auerbacha w Lipsku (pojawia się ona w pierwszej części dramatu). Niemiecki pisarz przed tym wydarzeniem już znał „Historię o doktorze Johannie Fauście” Johanna Spiessa oraz dzieło Christophera Marlowe’a.

Głównym tematem I części „Fausta” Goethego jest układ (cyrograf) o duszę tytułowego bohatera zawarty z szatanem. Nad żadnym wszelkiego poznania i doznania szczęścia człowieka czuwa sam Pan Bóg, który w rozmowie z diablem (*Prolog w niebie*) pozwala wystawić Fausta na próbę, wierząc jednocześnie, że człowiek poradzi sobie z pokusami i ostatecznie odnajdzie „prawą drogę”. Według tego konceptu ludzkim dążeniom do odkrycia tajemnic świata i zaznania chwili prawdziwego szczęścia współtowarzyszy perspektywa potępienia bądź zbawienia. To współistnienie dobra i zła jest obecne we wszystkich doświadczeniach bohatera. Istotny jest w tym zarysie również romans Fausta i Małgorzaty oraz jego konsekwencje. Przypomnijmy - uwiedziona przez odmłodzonego bohatera czternastoletnia dziewczyna zachodzi w ciążę, później zabija narodzone dziecko. Swoim pokornym oczekiwaniem na śmierć (skazano ją za dzieciobójstwo i matkobójstwo) zmazuje jednak grzech i osiąga zbawienie. Prezentując dzieje głównych bohaterów (Fausta, Mefistofelesa i Małgorzaty) podejmuje zatem autor dramatu refleksje natury etycznej, filozoficznej i religijnej. „Faust” Goethego przeszedł jako arcydzieło do historii literatury światowej.

Na przestrzeni wieków po postać Fausta sięgano wielokrotnie. Zmieniał się nie tylko wizerunek Fausta (także jego profesja), ale i relacja z Mefistofeilesem

---

<sup>16</sup> Johann Wolfgang von Goethe (urodził się 28 sierpnia 1749 roku we Frankfurcie nad Menem, zmarł 22 marca 1832 roku w Weimarze) - niemiecki poeta przełomu XVIII i XIX wieku i najwybitniejszy przedstawiciel literatury niemieckiej, a także jeden z najbardziej znaczących w skali światowej, dramaturg, prozaik, uczony, polityk, wolnomularz. Był on czołowym przedstawicielem klasycyzmu weimarskiego oraz prekursorem romantyzmu. Był również myślicielem i uczonym, znawcą wielu dziedzin wiedzy oraz sztuki. Studia prawnicze ukończył w Lipsku i Strasburgu. W 1775 Goethe osiadł w Weimarze, w którym mieszkał do końca życia. Pełnił różne funkcje na dworze księcia sasko-weimarskiego dochodząc do rangi prezydenta Izby Finansów. W 1782 został nobilitowany. Od 1791 do 1817 kierował teatrem oraz wszystkimi instytucjami oświatowo-kulturalnymi księstwa. W 1786 wyjechał na dwa lata do Włoch, co wywarło duży wpływ na jego twórczość. Najbliższa przyjaźń łączyła go z Friedrichem Schillerem. Zmarł w Weimarze, w całkowitym osamotnieniu, po śmierci żony i jedyne go syna. Ostatnie słowa, które wypowiedział przed śmiercią, brzmiały: „Więcej światła”. Na podstawie Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832) (ang.), Routledge Encyclopedia of Philosophy, rep.routledge.com [dostęp 2023-05-09].

oraz otaczającymi go ludźmi. Zmianie uległ również styl prezentowania życia legendarnego bohatera przez twórców. Według jednych bowiem była to „tragiczna” historia, która wymagała równie tragicznej formy (tu: Marlowe, Goethe czy Mann<sup>17</sup>), a dla innych, jak na przykład dla Witkacego i Enrighta, był to doskonały materiał pozwalający na wypowiedzenie własnych artystycznych teorii i poglądów na sztukę, przy użyciu konwencji literackiej groteski.

Pozostaje nam jednak zastanowić się jeszcze, co spowodowało, że opowieść o Fauście, choć ulega przekształceniom, jednocześnie wciąż pozostaje w kręgu zainteresowań twórców i odbiorców dzieł sztuki.

Motywy faustowski w literaturze można interpretować jako wieczne dążenie człowieka do przekroczenia ram jego własnej egzystencji, w tym m.in. zrealizowanie wszystkich w tym wyimaginowanych marzeń, także wgląd w wiedzę dostępną, ale i tę przekraczającą możliwości człowieka na określonym etapie rozwoju ludzkości, w tym poznanie tajemnicy nieśmiertelności. Postać Doktora Fausta zatem wyraża więc szereg uniwersalnych ludzkich pragnień.

Nawiązań do samej postaci Fausta i do motywu faustowskiego jest bardzo dużo, tak w literaturze, jak i poza nią. Inne znane literackie nawiązania do motywu Fausta, to między innymi tragedia wierszem Christiana Dietricha Grabbe<sup>18</sup>, „Don Juan i Faust” (1829), poemat romantyczny Nikolausa Lenaua, „Faust” (1840), dramat Michela de Ghelderode’a<sup>19</sup>, „Śmierć doktora Fausta” (1925), „Mój Faust” – niedokończony dramat Paula Valéry’ego<sup>20</sup> (1945) czy „Doktor Faustus” – powieść Thomasa Manna (1943 – 1947), której główny bohater –

---

<sup>17</sup> Paul Thomas Mann w spolszczeniu Tomasz Mann (urodzony 6 czerwca 1875 w Lubecie, zmarł 12 sierpnia 1955 w Zurichu) – niemiecki prozaik i eseista, laureat literackiej Nagrody Nobla w 1929, uznawany za najwybitniejszego pisarza niemieckiego pierwszej połowy XX wieku i jednego z najwybitniejszych, obok Goethego, w dziejach literatury niemieckojęzycznej. Na podstawie: eratura Klaus Harpprecht: *Thomas Mann. Eine Biographie*. Rowohlt-Verlag, Reinbek 1995

<sup>18</sup> Christian Dietrich Grabbe (urodzony 11 grudnia 1801 roku w Detmold i tam zmarł 12 września 1836 roku) - niemiecki dramaturg w okresie przedmarcowym uważany za jednego z najwybitniejszych w ówczesnym czasie odnowiciela dramatu w obszarze niemieckojęzycznym. Na podstawie: Alfred Stern: „Christian Dietrich Grabbe”. W: *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*. Tom 9, Duncker & Humblot, Leipzig 1879, s. 532-536.

<sup>19</sup> Michel de Ghelderode (urodzony 3 kwietnia 1898 roku w Elsene, zmarł 1 kwietnia 1962 roku w Schaarbeek) – belgijski dramaturg, pisarz i poeta; zaliczany do czołówki twórców awangardowych XX wieku; dramaturg epatujący w swojej twórczości okrucieństwem, czarnym humorem, groteskową fantastyką, absurdem oraz makabrą; pisał w języku francuskim; autor ponad sześćdziesięciu utworów teatralnych, licznych opowiadań, wierszy i artykułów oraz ponad dwudziestu tysięcy listów. Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/Michel-de-Ghelderode> [dostęp: 15.05.2023]

<sup>20</sup> Paul Ambroise Valéry (urodzony 30 października 1871 w Sete nad Morzem Śródziemnym, zmarł 20 lipca 1945 w Paryżu) – francuski poeta, eseista i prozaik. Na podstawie: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Valery-Paul-Ambroise;3992185.html> [dostęp: 16.05.2023]

kompozytor Adrian Leverkühn – nazywany jest Faustem, ponieważ zawarł (jak sądzi) pakt z diabłem, który na kilka lat obdarza go geniuszem muzycznym. Ceną jest zdrowie artysty. Adrian staje się syfilitykiem.

Powieść Manna zwykle się powszechnie odbierać jako metaforyczne oskarżenie wymierzone w hitlerowskie Niemcy (syfilis głównego bohatera symbolizuje „chorobę” Niemiec, jaką jest hitlerizm), a także literacką formę osądu nad przepojoną nihilizmem cywilizację europejską (zwłaszcza niemiecką, współpracującą z mocami zła w XX wieku).

Postać Fausta była też inspiracją dla malarzy. Wspomnijmy np. o „Doktorze Fauscie” – akwaforcie (1652 – 1653) Rembrandta<sup>21</sup>. Nie wszyscy wiedzą, że ten genialny malarz tworzył też znakomite dzieła, stosując technikę graficzną. Do takich należy właśnie jego „Doktor Faust”.

Praca do dziś wywołuje wielkie wrażenie. Padający niejako z góry, olbrzymi snop światła poraża, a zarazem wyraża tragizm mędrca, jego pragnienie niemożliwego.

Znane są też grafiki różnych autorów także przedstawiające Fausta i Mefistofelesa. Eugène Delacroix<sup>22</sup>, najwybitniejszy przedstawiciel romantyzmu w malarstwie, był autorem licznych ilustracji do dzieł literackich np. do „Hamleta” Szekspira, ale i właśnie do „Fausta” Goethego.

Postać Fausta była źródłem inspiracji do powstania wielu utworów muzycznych. Pierwszym, który skomponował muzykę opartą na motywach dzieła Goethego był Antoni Henryk Radziwiłł<sup>23</sup>. Jako muzyk-amator i wzięty polityk książę pisał operę „Faust” dość długo – około dwudziestu lat (1808-1831), ale i tak dzieło nie zostało skończone. W istocie jeśli chodzi o terminologię związaną z gatunkiem - nie jest to opera, ale „singspiel”, „śpiewogra” – czyli utwór sceniczny oparty na tekście mówionym

---

<sup>21</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn (urodzony 15 lipca 1606 roku w Lejdzie, zmarł 4 października 1669 roku w Amsterdamie) – holenderski malarz, rysownik i grafik. Na podstawie: *Benezit Dictionary of Artists*, 31 października 2011, DOI: 10.1093/benz/9780199773787.article.B00150778 [dostęp 2023-11-14] (ang.). *Rembrandt real name Rembrandt Harmensz. van Rijn, or Van Ryn*

<sup>22</sup> Ferdinand Victor Eugène Delacroix (urodzony 26 kwietnia w 1798 w Charenton-Saint Maurice, zmarł 13 sierpnia 1863 w Paryżu) – francuski malarz, przedstawiciel romantyzmu. Na podstawie: Praca zbiorowa, 2006, *Wielka Kolekcja Sławnych Malarzy*, t. 13 Eugene Delacroix, Polskie Media Amer.Com, ISBN 83-7425-499-8.

<sup>23</sup> Antoni Henryk Radziwiłł herbu Trąby (urodzony 13 czerwca 1775 roku w Wilnie, zmarł 7 kwietnia 1833 roku w Berlinie) – polski książę, polityk, kompozytor, książę-namiestnik (niem. *Statthalter*) Wielkiego Księstwa Poznańskiego, I ordynat na Przygodzicach, XII ordynat na Nieświeżu. Najwybitniejszy w XIX wieku przedstawiciel orientacji polsko-pruskiej. Bezpodstawnie tytułował się także hrabią szydlowieckim. Pruski generał-lejtnant. Na podstawie: Antoni Gąsiorowski, Jerzy Topolski (red.) *Wielkopolski Słownik Biograficzny*, Warszawa-Poznań 1983, PWN ISBN 83-01-02722-3.

ze wstawkami muzycznymi<sup>24</sup>. Goethemu jednak muzyka Radziwiłła tak się spodobała, że na prośbę kompozytora dopisał do sztuki kilka zupełnie nowych wersów tekstu. Dzieło muzyczne zawiera mnóstwo aluzji i cytatów muzycznych z innych dzieł, między innymi Mozarta i Beethovena. W założeniu Radziwiłła miało być to niejako muzyczne „uzupełnienie” tekstu literackiego sztuki, są tam więc partie chóralne, przygrywki i krótkie piosenki. Opera pierwszy raz została wystawiona w roku 1835 – już po śmierci autora. Była grana najczęściej do lat 60. XIX wieku w Niemczech. Potem o niej zapomniano.

Hektor Berlioz napisał później „Potępienie Fausta” – monumentalną kantatę, która, jak się powszechnie uważa, przyćmiła wszystko inne co przed nią na temat „Fausta” powstało. „Potępienie Fausta” to kantata dramatyczna Berlioza (premiera odbyła się w Paryżu w 1846 roku), napisana według Goethego. Wyróżniającymi się fragmentami dzieła jest inwokacja Fausta oraz finałowe orgiastyczne pandemonium, obrazujące wścieklą radość mocy piekielnych.

Jednym z najbardziej znanych dzieł jest opera „Faust” (premiera odbyła się w Paryżu w 1859 roku) Charles’a Gounoda<sup>25</sup> (libretto: Jules Barbier i Michel Carre). Pierwsze projekty muzyki do arcydzieła Goethego zapisał Gounod już w 1838 roku, kiedy to jako laureat Nagrody Rzymskiej przebywał we Włoszech. Główną jednak motywacją do stworzenia swojego dzieła stała się dla niego usłyszana w Paryżu w 1846 roku kantata dramatyczna Berlioza, „Potępienie Fausta”.

Ostatecznie opera pt. „Faust” przyniosła Gounodowi światową sławę i po dzień dzisiejszy wystawiana jest z niesłabnącym powodzeniem. Libreciści osnuli jej treść na pierwszej części dramatu Goethego – wyłączając jednak zeń szereg istotnych momentów, skoncentrowali się głównie na wątku miłosnym. Warto wspomnieć, że Niemcy wystawiają ją pod tytułem „Margarethe” (Małgorzata), jak należy rozumieć dla zaznaczenia, że nie należy identyfikować opery z „Faustem” Goethego, który stanowi dla nich niemal narodową świętość (ostania polska premiera dzieła odbyła się 17 czerwca 2023 roku w Teatrze Wielkim w Łodzi w reżyserii Ewy Rucińskiej).

---

<sup>24</sup> Por. „Encyklopedia muzyki”. Andrzej Chodkowski (red.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995, s. 885.

<sup>25</sup> Charles-François Gounod (urodzony 17 czerwca 1818 w Paryżu, zmarł 18 października 1893 w Saint-Cloud) – francuski kompozytor operowy. Na podstawie: Charles François Gounod (LH/1177/67). Archives nationales. Site de Paris ([www2.culture.gouv.fr](http://www2.culture.gouv.fr)). [dostęp 17.05.2023]

Innym znanym dziełem muzycznym są „Sceny z „Fausta Goethego” – kompozycja na chór, solistów i orkiestrę (1844 – 1853) Roberta Schumanna<sup>26</sup>.

Kolejnym utworem nawiązującym do Fausta jest „Symfonia Faustowska” – utwór symfoniczny na orkiestrę, tenora i chór męski (powstały w latach 1854 – 1857) Franciszka Liszta<sup>27</sup>. W przypływie twórczej energii Liszt tworzy jedno ze swoich najwspanialszych dzieł orkiestrowych. Jest to symfonia trzyczęściowa – „utwór w trzech obrazach według Goethego”. Części są opatrzone programowymi tytułami, a w każdej z nich ujawnia się charakterystyczny motyw muzyczny symbolizujący postacie: Fausta, Małgorzaty i Mefista. Część tego utworu stała się dla mnie inspiracją przy tworzeniu spektaklu pt. „Faust-Haust” dla Kieleckiego Teatru Tańca.

Wart wspomnienia jest też „Abraxas”, taneczne widowisko teatralne tematycznie związane z postacią Fausta. Premiera inscenizacji odbyła się w Monachium w 1948 roku. Libretto i muzykę stworzył Werner Egk<sup>28</sup>.

Słowo „abraxas” oznacza w kabalistyce magiczny symbol władzy i tak tłumaczy się tytuł tej propozycji baletowej, której istotą jest władza szatana nad Faustem. Fabuła prezentuje tragiczne dzieje człowieka, który w dążeniu do poznania prawdy przekracza normy współżycia i obowiązujące konwenanse swej epoki, wskutek czego zostaje skazany na zagładę. Libretto

---

<sup>26</sup> Robert Schumann (urodzony 8 czerwca 1810 w Zwickau w zachodniej Saksonii, zmarł 29 lipca 1856 roku w Endenich) – niemiecki kompozytor, krytyk muzyczny i autor artykułów poświęconych muzyce. Uznawany za jednego z najbardziej wpływowych twórców epoki romantyzmu. Do najważniejszych kompozycji Schumanna należą wczesne cykle miniatur fortepianowych z lat 1832–1839, kiedy komponował niemal wyłącznie utwory na fortepian solo oraz liczne pieśni, spośród których większość napisał w roku 1840, przez biografów zwanym „Rokiem pieśni”. Od roku 1841 pisał głównie utwory orkiestrowe i kameralne; pozostawił po sobie pięć symfonii (w tym jedną niedokończoną), liczne uwertury, koncerty i sonaty oraz obszerną spuściznę literacką – przede wszystkim recenzje muzyczne, które publikował w magazynie „Neue Zeitschrift für Musik” w latach 1834–1843. Był mężem Klary Schumann z domu Wieck, znanej pianistki i kompozytorki, z którą miał ośmioro dzieci. Początkowo związany z Lipskiem, następnie Dreznem i Duseledorfem, ostatnie dwa lata życia spędził w zakładzie dla nerwowo chorych w Endenich koło Bonn. Na podstawie: Leksykon muzyki, tłum. Piotr Dahlig, wyd. Muza Sa, Warszawa, 1995

<sup>27</sup> Ferenc Liszt, niem. Franz Liszt (urodzony 22 października 1811 w Rajding, zmarł 31 lipca 1886 w Bayreuth) – węgierski kompozytor i pianista, jedna z najwybitniejszych postaci romantyzmu w muzyce. Był też wybitnym filozofem, pisał eseje i artykuły, działał na arenie politycznej. Na podstawie: Stanisław Szeniec: *Franciszek Liszt*, PIW, Warszawa, 1975.

<sup>28</sup> Werner Egk, właśc. Werner Joseph Mayer (urodzony 17 maja 1901 w Auchsesheim, zmarł 10 lipca 1983 w Inninng am Ammersee) – niemiecki kompozytor i dyrygent. Na podstawie: *Ludomira Stawowy: Egk Werner. W: Encyklopedia muzyczna PWM. Elżbieta Dziębowska (red.). Wyd. I. T. 3: EFG część biograficzna. Kraków: PWM, 1987, s. 6-7*

zostało opracowane na podstawie napisanego w 1847 roku scenariusza Heinricha Heinego<sup>29</sup> do poematu tanecznego „Doktor Faust”. Rolę diabła występującego w scenariuszu przejmuje w tym balecie wysłanniczka szatana – Bellastriga. Symboliczna akcja rozgrywa się na pograniczu snu i rzeczywistości. Przystępna i łatwa w odbiorze muzyka napisana z dużą znajomością wymogów teatru, jest dostosowana do zaplanowanych sytuacji dramatycznych i kompozycji choreograficznej.

Na gruncie muzyki jeszcze wielu wybitnych kompozytorów w swojej twórczości podejmowało wątek Fausta. Wiele z tych dzieł przeszło do historii muzyki jako ważne i znaczące. Powstały utwory takie jak np.: „Eine Faust-Ouverture” Richarda Wagnera<sup>30</sup> (1840), „VIII Symfonia”, (1907) Gustava Mahlera, (impresario Emil Gutmann nadał temu dziełu nazwę „Symfonia Tysiąca”), kantata „Die erste Walpurgisnacht” Felixa Mendelssohna-Bartholdy’iego (1843) czy „Fantaisie brillante sur des motifs de l’Opéra *Faust* de Gounod” op. 20 Henryka Wieniawskiego.

„Faust” doczekał się także wersji filmowej. Oryginalny tytuł to: „Trwaj chwilo, jesteś brzydka”<sup>31</sup>. Obraz w 2012 roku wyreżyserował Aleksandr Sokurov. Ta propozycja „Fausta” kończy czteroczęściowy cykl rosyjskiego reżysera (porównywanego z Andrejem Tarkowskim) poświęcony ludziom władzy XX wieku: Hitlerowi (Moloch), Leninowi (Cielec), cesarzowi Hirohito (Słońce).

Reasumując, postać Fausta jako bohatera nieprzerwanie od stuleci inspirowała twórców literackich i wszelkich artystów. W ich interpretacjach bohater był prezentowany według intencji kreatorów, niekiedy tylko pozostawał w zgodzie z tym, co ocalało z jego pierwotnej biografii.

W ten sposób kulturę europejską „zaludniły” różne typy Faustów, z których każdy jest oryginalny i na swój sposób wyjątkowy, podobnie jak wyjątkowi są również ich twórcy – czerpiący z toposu te elementy jego legendy, które pomogą im wykreować własnego Fausta.

---

<sup>29</sup> Christian Johann Heinrich Heine, właściwie Harry Chaim Heine (ur. 13 grudnia 1797 w Düsseldorfie, zm. 17 lutego 1856 w Paryżu) – niemiecki poeta żydowskiego pochodzenia, przedstawiciel romantyzmu, jeden z najwybitniejszych niemieckich liryków, prozaik, publicysta. Na podstawie: Heinrich Heine (Dichter) | Lebenslauf, Biografie, Werke (wortwuchs.net)

<sup>30</sup> Wilhelm Richard Wagner (urodzony 22 maja 1813 w Lipsku, zmarł 13 lutego 1883 w Wenecji) – niemiecki kompozytor, dyrygent i teoretyk muzyki okresu romantyzmu. Uznawany za jednego z najwybitniejszych twórców dramatu muzycznego. Na podstawie: *Wagner Richard*, [w:] *Encyklopedia PWN [online]* [dostęp 2023-07-17].

<sup>31</sup> Na podstawie: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1524423,1,recenzja-filmu-faust-rez-aleksandr-sokurow.read> [dostęp 2023-07-17].

## 1.2. Adaptacje „Fausta” jako dzieła baletowego

„Czy można zatańczyć Fausta? Czyli zmierzyć się z jego treściami za pomocą choreografii? Myślę, że środki wyrazowe ludzkiego ciała są tak bogate, iż choreograf ma szansę wyrazić w balecie swoje rozumienie dzieła Goethego. Ale wydaje mi się też, że musi być spełniony pewien warunek w postaci inspiracji muzycznej, o zbliżonej do utworu Goethego skali treści emocjonalnych, o zbliżonym ciężarze gatunkowym”<sup>32</sup> – postuluje profesor Ewa Wycichowska<sup>33</sup>, choreograf m.in. „Faust goes rock”<sup>34</sup> czyli rock-baletu w dwóch częściach. Próby takie podejmowało wielu artystów już przed Ewą Wycichowską.

Bez wątpienia jednym z najbardziej znanych tanecznych widowisk teatralnych przywołujących postać Fausta jest wspomniany wyżej „Abraxas”. Jest to balet zorganizowany w pięciu obrazach według poematu tanecznego „Doktor Faust” Heinricha Heinego i muzyką Wernera Egka. Choreografię stworzył Marcel Luipart<sup>35</sup>. Scenografię do tego baletu stworzył Wolfgang Znamenacek a kostiumy - Elly Ohms.

„Abraxas” jest pierwszym pełnoaktowym baletem niemieckim w okresie powojennym. Po premierze w Monachium w 1948 roku wybuchł skandal i wskutek protestów kleru, zgorszonego jaskrawą erotyką kilku scen, zakazano dalszych przedstawień. Dopiero poczynawszy od premiery w Berlinie (21 października 1949 roku w Deutsche Städtische Oper w choreografii Janine Charat balet ten zajął poczesne miejsce w repertuarze teatrów niemieckich i był

---

<sup>32</sup> Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa 2016. Na podstawie: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/67471/z-faustem-w-tany>

<sup>33</sup> Ewa Wycichowska (urodzona w 1949 roku w Poznaniu) – choreograf, pedagog, tancerka, profesor sztuk muzycznych; była kierownikiem Zakładu Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, profesor zwyczajny w Katedrze Fizjologii, Biochemii i Higieny Akademii Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu. Ukończyła Ogólnokształcącą Szkołę Baletową w Poznaniu, pedagogikę tańca w Akademii Muzycznej w Warszawie, L'Academie Internationale de la Danse w Paryżu i Studium Menadżerów Kultury UAM w Poznaniu.

<sup>34</sup> „Faust goes rock”. Libretto i choreografia - Ewa Wycichowska, Jurgen Rosenthal na motywach „Fausta” J. W. Goethego. Muzyka - zespół Shade, teksty utworów - Jurgen Rosenthal. Prapremiera - Hanover 8 października 1936. Premiera polska "Faust goes rock", 6 grudnia 1986 roku".

<sup>35</sup> Marcel Luipart, właściwie Marcel Fenchel (urodzony 8 września 1912 w Mulhouse w Alzacji, ; zmarł 23 października 1989 w Wiedniu) był niemieckim tancerzem, pedagogiem i choreografem. Na podstawie: Thomas Poeschel: *Abraxas – Hell Spectaculum. Współczesne historyczne libretto niemieckiego mitu narodowego od Heinricha Heine do Wernera Egka*. Hentrich i Hentrich, Berlin 2002, ISBN 3-933471-20-6

wystawiony m.in. w Lipsku w 1962 roku. W Polsce balet „Abraxas” pokazany był w wykonaniu Opery Lipskiej, biorącej udział w Łódzkich Spotkaniach Baletowych w 1968 roku.

Kroniki baletowe notują powstanie innych wersji inscenizacji znanej opowieści o Fauście w ujęciu Goethego, m. in.: „Faust”, balet w 3 aktach do libretta i w choreografii Julesa Perrota<sup>36</sup> z muzyką Ettore Panizza<sup>37</sup>. Odminną wersję tego baletu opracował sławny włoski choreograf Carlo Blasis<sup>38</sup> i wystawił ją w Warszawie 16 grudnia 1856 w Teatrze Wielkim. Natomiast ściśle według scenariusza Heinego komponował swój balet zatytułowany „Doktor Faust” czeski kompozytor František Škvor<sup>39</sup>. Premiera baletu odbyła się w Pradze 10 lipca 1926 roku w Narodnim Divadle. Choreografię do niego opracował Remislaw Remisklavsky<sup>40</sup>. Wznowienie spektaklu nastąpiło w 1958 roku w tymże Teatrze w choreografii Jiří Blažeka<sup>41</sup>.

Wątki faustowskie przejawiały się także w wielu baletach Polskich (polskim Faustem nazywano na przykład balet „Pan Twardowski”). Wystawiano je w Teatrze Wielkim w Łodzi czy Teatrze Wielkim w Warszawie.

---

<sup>36</sup> Jules Joseph Perrot (urodzony 18 sierpnia 1810 w Lyonie, zmarł 29 sierpnia 1892 w Paramè) – francuski tancerz i choreograf. Na podstawie: Zofia. Lissa, Elżbieta. Dziębowska, *Encyklopedia muzyczna PWM, Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, s. 60-61, ISBN 83-224-0112-4, OCLC 7551528.*

<sup>37</sup> Ettore Panizza, właściwie Héctor Panizza (urodzony 12 sierpnia 1875 w Buenos Aires, zmarł 27 listopada 1967 w Mediolanie) – argentyński dyrygent i kompozytor pochodzenia włoskiego. Na podstawie: *Encyklopedia Muzyczna PWM. T. 7. Część biograficzna n–pa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2002, s. 326. ISBN 978-83-224-0808-7.*

<sup>38</sup> Carlo Blasis (urodzony 4 listopada 1797 w Neapolu, zmarł 15 stycznia 1878 w Cernobbio) – tancerz, choreograf i pedagog włoski. Na podstawie: *Słownik biograficzny teatru polskiego, PWN, Warszawa 1973*

<sup>39</sup> František Škvor (urodzony 11 grudnia 1898 w Varaždin, Królestwo Chorwacji-Sławonii, obecnie Chorwacja, zmarł 21 maja 1970 w Pradze, Czechosłowacja, obecnie Republika Czeska) był czeskim dyrygentem i kompozytorem. Na podstawie: <https://sofiaphilharmonic.com/en/authors/frantisek-skvor-en/> [dostęp: 17.05.2023]

<sup>40</sup> Remislaw Szymborski, pseud. Remislawski, Remislavsky (urodzony 14 V 1897 Warszawa, zmarł 22 IV 1973 Praga), tancerz, choreograf, kierownik baletu. Był synem Kazimierza Antoniego Sz., kupca, i Walerii Barbary z Wrześniewskich, mężem Aleksandry Czwanowej, śpiewaczki ros., później (od 1936) Irmy Stomeovej, tancerki czeskiej. W 1906-13 uczył się w warsz. szkole baletowej; w 1913 jako uczeń występował w T. Wielkim, m.in. w "Zabawie dziecięcej" i "Szeherezadzie". Od 1913 tańczył w t. ros.: w Kijowie, Tyflisie, Petersburgu, Odessie (pierwszy tancerz, baletmistrz i choreograf, 1917-21). W 1922 wrócił do Warszawy. W sez. 1922/23 w zespole t. Qui Pro Quo wykonywał tańce własnego układu w duecie z A. Reńską. Używał już wtedy pseud. Remislawski. W maju 1923 występował w Krakowie w zespole A. Zabojkiny. W tymże 1923 wyjechał do Pragi, gdzie do 1927 był pierwszym solistą i choreografem Narodního Divadla. W sez. 1929/30 był kier. baletu i choreografem t. Colon w Buenos Aires. W 1930 powrócił do Pragi. Od 1. czterdziestych poświęcił się wyłącznie pracy pedagogicznej. Na podstawie: Česko-Slovensky Hudební slovník t. 2, Praha 1965; Narodní Divadlo a jeho předchůdci, Praha 1988; Ottův slovník naučný t. 5, Praha 1938; Sempoliński: Wielcy artyści; Kur. Warsz. 1922 nr 245; Taneční listy 1982 nr 3-5 (H. Kazarova; il.); Afisze, IS PAN. Źródło: *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1900-1980 t.II, PWN Warszawa 1994*

<sup>41</sup> Jiří Blažek (urodzony 5 lipca 1923 w Pardubicach, zmarł 8 sierpnia 2017 w Ústí nad Labem) - czeski tancerz i choreograf. Na podstawie: <https://www.filmovyprehled.cz/en/person/126602/jiri-blazek> [dostęp: 28.07.2023]

Tematyka Faustowska miała też swoje realizacje na scenach światowych. Ostatnim wielkim widowiskiem tanecznym już z czasów współczesnych jest balet zatytułowany „Faust”, do „Symfonii faustowskiej” Franza Liszta, oparty na „Fauście” Goethego, w choreografii Jean-Christophe Maillot<sup>42</sup>. Premiera inscenizacji miała miejsce w 2017 roku w Les Ballets de Monte Carlo.

### **1.3. „Faust” jako przykład dramatu człowieka. Faustyzm**

Jako choreograf skłaniam się ku popularnej interpretacji postaci Fausta. Bohater jest przykładem człowieka, którego życie zawieszone zostaje między zanegowaną przeszłością a projektami przyszłego szczęścia, zwątpieniem w wiedzę naukową a marzeniami o dominacji nad historią i naturą. Nie istnieje dla niego teraźniejszość. Bohater wyklucza ją w imię realizacji czegoś, co ma być osiągnięte w przyszłości.

Czas jest jego wrogiem: Faust chce go cofnąć, by wrócić do młodości lub zatrzymać w oczekiwaniu na chwilę szczęścia, która powinna – jego zdaniem – trwać wiecznie. Bohater jest opanowany nienasyconą żądzą zdobycia wiedzy, nieustannym dążeniem do realizacji nowych wyzwań i spełnienia pragnień.

Rozpaczliwe poszukiwanie szczęścia i skomplikowana osobowość charakteryzują to, co twórca może rozumieć jako człowieka faustycznego. Mianem tym określa się postaci podobne do Fausta. W doświadczeniach Fausta można dostrzec dylematy człowieka nowoczesnego: chce on sprawować pełną kontrolę nad światem i nad swoim życiem. Dąży do tego, żeby poznać zasady rządzące rzeczywistością, a zarazem – by zaznawać szczęścia. Pragnie być młody, bo w młodości dostrzega siłę, a równocześnie pożąda władzy, dzięki której będzie w stanie wprowadzić w życie ambitny, ale często dystopijny projekt cywilizacyjny. Goethe ukazuje siłę bohatera, ale i zagrożenia wynikające z jego pychy oraz wyborów.

W każdej epoce opisywano tę historię inaczej, w zależności od dominującego w danym okresie światopoglądu. Faustyzm polega na naśladowaniu przez pisarzy ideowych cech dramatu Johanna W. Goethego, a także na sięganiu po typ postaci literackiej analogicznej do Fausta. Jest to swoista postawa bohatera, która charakteryzuje się nienasyceniem

---

<sup>42</sup> Jean-Christophe Maillot (urodzony 31.08.1960)- francuski tancerz i choreograf, obecny dyrektor Ballets de Monte-Carlo.

poznawczym i nieustannym dążeniem do realizacji nowych wyzwań. Bohater faustyczny jest typem wiecznie poszukującym prawdy o świecie, ludziach, dobru i złu, pragnącym zatrzymać chwilę obecną i rozwiązać zagadkę bytu. W imię odkrycia owej tajemnicy postać taka nie cofa się nawet przed zawarciem paktu z diabłem. Tym co zagraża bohaterowi jest ustanie w poszukiwaniach. Taka sytuacja oznacza bowiem zwycięstwo szatana. Ponieważ jednak zgłębienie tajemnicy bytu wydaje się niemożliwe, bohater nigdy nie spocznie w swoich dążeniach.

Faustyzm jest zatem w takim ujęciu rozumiany przeze mnie jako filozofia czynu, wpisuje się w romantyczny światopogląd, wedle którego bierność wartościuje się zdecydowanie negatywnie. Jest to więc również swoista koncepcja dobra i zła, pokazująca, że obie te zasady współistnieją ze sobą, a zło bywa doświadczeniem paradoksalnie prowadzącym do dobra.

Mit faustowski (lub faustyczny) to przedstawienie ludzkiej ambicji i woli, która na przekór własnej niedoskonałości, prowadzi do (nieosiągalnego w gruncie rzeczy) pragnienia przekraczania granic społecznych i kulturowych, a więc transgresji. Mit ten funkcjonuje we wszystkich dziedzinach sztuki - od literatury po muzykę, a także taniec, inspirując twórców od wieków.

## Rozdział 2. Metodyka Tańca Jazzowego

*Jazz washes away the dust of everyday life.*

Art Blakey <sup>43</sup>

Poniższy rozdział znalazł się w niniejszej pracy doktorskiej, ponieważ moja nabywana i doskonalona przez lata znajomość techniki tańca jazzowego, w tym jej historii i metodyki nauczania jest kluczowa dla opisanego przygotowania spektaklu dyplomowego. Pozwoli mi to bardziej szczegółowo zaprezentować moje wybory choreograficzne dokonane przy okazji tworzenia dzieła pt. „Faust-Haust” oraz nakreślić mój sposób myślenia o tańcu jazzowym jako sztuce ewoluującej. Jeśli nie zaznaczono inaczej, opisy technik czy stylów stworzyłam na podstawie informacji zgromadzonych w trakcie mojej pracy jako tancerz, choreograf i pedagog oraz dzięki wymianie refleksji z innymi przedstawicielami wyżej wymienionych zawodów.

### 2.1. Historia tańca jazzowego w Polsce i na świecie

Czym jest taniec jazzowy? Samo słowo jazz z języka angielskiego jako rzeczownik oznacza gwałtowność, siłę, ekstatyczne podniecenie, zaś jako czasownik oznacza trwanie w ruchu, bycie podnieconym, aktywizowanie. Już same synonimy dobitnie naznaczają charakter i różnorodność techniki tańca jazzowego.

---

<sup>43</sup> „Jazz zmywa kurz codziennego życia”, Art Blakey. Arthur „Art” Blakey vel Abdullah Ibn Buhaina (urodzony 11 października 1919 w Pittsburghu, zmarł 16 października 1990 w Nowym Jorku) – amerykański perkusista i kompozytor jazzowy, lider zespołu Jazz Messengers. Na podstawie: Robert George Reisner: *The jazz titans, including The parlance of hip*. Da Capo Press, 1977, s. 15.

Słownik Webstera<sup>44</sup> definiuje jazz jako „amerykańską muzykę, charakteryzującą się improwizacją, rytmemi synkopowymi i kontrapunktycznymi”, zaś taniec jazzowy jako „popularny taniec wykonywany do rytmicznej muzyki jazzowej”.

Jedną z najbardziej interesujących cech tańca jazzowego jest ponadczasowy oraz syntetyczny charakter.

### **2.1.1. Początki**

Taniec jazzowy połączył w sobie różne elementy zapożyczone z wielu innych technik i form: tańca współczesnego, baletu klasycznego czy tańców etnicznych. Dzięki temu jest niezwykle różnorodny i barwny. Głównym źródłem z jakiego wyewoluował taniec jazzowy jest folklor Afro-Amerykanów. Jego historię opisuje Helmut Günther<sup>45</sup>.

Początki tego tańca sięgają XVII wieku, a więc czasów, gdy na amerykańskie plantacje i do kopalń zaczęto przywozić afrykańskich niewolników. Czarnoskórzy zachowali swe dawne obrzędy i zwyczaje, w których taniec odgrywał bardzo ważną rolę. Był on częścią życia prymitywnych plemion afrykańskich, żyjących w warunkach wspólnoty pierwotnej czy rodowo-plemiennej. Taniec pełnił funkcję magicznego obrzędu i wiązał się ze wszystkimi ważnymi wydarzeniami w życiu osobistym i plemiennym. Nigdy nie był traktowany jako rozrywka, ale stanowił działanie związane z wierzeniami i kultem. Podczas ważnych wydarzeń lub świąt tańczyli wszyscy mieszkańcy wioski. Przywiezieni do Ameryki Murzyni pochodzili z różnych plemion, które kultywowały swoje tańce, zwyczaje i tradycje. Nie możemy więc mówić o jakimś jednolitym tańcu murzyńskim, a jedynie o wspólnym sposobie tańczenia, polegającym na płaskim stawianiu stóp, wykonywaniu drobnych kroczków, przytupywaniu i jednoczesnym poruszaniu różnymi grupami mięśni. Niewolnicy grali na prymitywnych instrumentach perkusyjnych, takich jak grzechotki i bębny. Na pozór monotonne, powtarzające się schematy rytmiczne stanowiły w rzeczywistości bardzo skomplikowane powiązania

---

<sup>44</sup> Webster's Dictionar – słownik amerykańskiej odmiany języka angielskiego napisany przez Noaha Webstera, po raz pierwszy wydany w 1828 roku. Po śmierci autora w 1843 r. prawa do dzieła nabyli George i Charles Merriam i słownik ukazywał się pod nazwą Merriam-Webster. Wersja internetowa: <https://www.merriam-webster.com/>

<sup>45</sup> Helmut Günther „Jazz dance: Geschichte, Theorie, Praxis”, Berlin 1982

w partiach bębnowych. Charakterystyczne stosowanie synkop<sup>46</sup> powodowało niezwykłą, transową pulsację rytmiczną. Taniec, muzyka i śpiew dawały niewolnikom odprężenie po ciężkiej pracy.

Uporczywe działanie rytmu oraz wiara w magiczną siłę tańca i muzyki wprawiały tańczących w rodzaj ekstazy, pozwalającej zapomnieć o niedoli, tęsknocie za bliskimi i trudach niewolniczego życia. Handlarze niewolnikami znali ze swoich pobytów w Afryce miłość jej mieszkańców do tańca. Wykorzystywali tę namiętność, każąc swoim niewolnikom tańczyć podczas długich podróży morskich. Nie wynikało to ze współczucia ani miłości do tańca, lecz z przekonania, że tańczący niewolnicy byli zdrowsi i bardziej rześcy, a tylko zdrowi niewolnicy przynosili dochód. Niektórzy z nich jednak wzbraniли się przed tańcem – wtedy „pomagał” pejcz. Wiele informacji na temat tańca niewolników można odnaleźć w publikacjach traktujących o handlu niewolnikami.

Według zachowanych przekazów, każdego ranka uwięzieni byli wyprowadzani na pokład. Jeśli niewolnikom pozwalano tańczyć także wieczorem, traktowane było to jako dowód wielkiego humanitaryzmu. W relacji z 1694 roku jeden z handlarzy napisał:

„Często pozwalaliśmy niewolnikom również wieczorem wyjść na pokład, żeby mogli się delektować słońcem i powietrzem. Pozwalaliśmy im też tańczyć jeszcze przez godzinę lub dwie, kiedy my muzykowaliśmy na dudach, harfach i gęślach. W ten sposób próbowaliśmy utrzymać niewolników w dobrym zdrowiu. Mimo to mieliśmy wiele chorób i przypadków śmiertelnych”<sup>47</sup>.

Czarnoskórym kazano tańczyć również na targu, podczas ich sprzedaży. Dobrzy tancerze uchodzili za zręcznych i silnych robotników, dlatego umiejętność tańca była jednym z elementów określających ich wartość. Czarny muzyk, Solomon Northup<sup>48</sup>, który przez 12 lat był niewolnikiem, opisał taki taniec w swojej książce pt. „Twelve Years a Slave”:

---

<sup>46</sup> Synkopa: środek stylistyczny stosowany w muzyce, polegający na przesunięciu akcentu z części mocnej taktu na słabą, na dźwięk z reguły nie akcentowany w wyniku przedłużenia wartości rytmicznej tego dźwięku.

<sup>47</sup> Cyt. za: Helmut Günther, *Jazz dance*, Berlin 1982, s. 50. Wszystkie cytaty z tej książki zostały przetłumaczone dla potrzeb niniejszej pracy przez mojego przyjaciela, tancerza Abbiego Aouragh.

<sup>48</sup> Solomon Northup (ur. 10 lipca, ok. 1807–1808; zm. ok. 1864) był amerykańskim abolicjonistą i głównym autorem wspomnień „Dwunastu lat niewolnika”, Wolno urodzony Afroamerykanin z Nowego Jorku, był synem uwolnionego niewolnika i wolnej czarnoskórej kobiety, rolnik i zawodowy skrzypek Northup był właścicielem ziemskim w hrabstwie Washington w stanie Nowy Jork.

„Po jedzeniu byliśmy zmuszani przez kupców do tańca. Bob, pomocnik naszego handlarza, przygrywał nam na skrzypcach. Ponieważ stałem obok niego, zapytałem go, czy potrafi zagrać *virginia reel*<sup>49</sup>. On zaprzeczył i zapytał, czy ja to potrafię. Ponieważ potwierdziłem, Bob dał mi skrzypce i od tego czasu przygrywałem do tańca moim towarzyszom niedoli”<sup>50</sup>.

Czasami niewolnicy pozwalali uwieść się muzyce do tego stopnia, że na aukcji przedstawiali prawdziwe taneczne popisy, tańczyli *buck and wing*<sup>51</sup>, prekursorów *tap dance*<sup>52</sup> i *jazz dance*<sup>53</sup>.

Zręczni czarni tancerze byli pokazywani jako egzotyczna atrakcja. Często najlepsi z nich byli nagradzani. Na przykład *cakewalk* powstał w czasach niewolnictwa jako taniec, za który można było otrzymać nagrodę. Taniec pomagał zapomnieć o swojej niedoli. Niewolnicy tańczyli na rozkaz i ku zadowoleniu swoich białych panów. Przez to wielbiony przez Afrykańczyków taniec stał się z czasem ich przekleństwem. Ale z drugiej strony, w ten sposób Afro-Amerykanie ratowali swoją tradycyjną sztukę muzyki i tańca, w dużej mierze zachowując rodzimą kulturę. Muzyczne i taneczne zdolności czarnych niewolników wykorzystywano podczas balów i przyjęć organizowanych przez ich właścicieli, którzy niejednokrotnie kazali uczyć swoich utalentowanych niewolników gry na flecie lub na skrzypcach. Niektóre szkoły tańca przeznaczone dla białych zatrudniały czarnoskórych jako muzyków. Skrzypek Sy Gilliat i flecista London Briggs osiągnęli około 1800 roku pozycję etatowych muzyków. Grali w kostiumach dworskich z okresu rokoka na wszystkich oficjalnych balach i festynach<sup>54</sup>.

Czarnoskórzy przejawiający talent muzyczny byli więc ważnymi członkami wczesnego amerykańskiego społeczeństwa. Oczywiście tacy muzycy grali na tych balach muzykę białych. Ich umiejętności muzyczne stały się ich cechą wyróżniającą, co widać na przykładzie licznych ogłoszeń prasowych o poszukiwaniu zbiegłych niewolników. Często jest w nich wyraźnie

---

<sup>49</sup> *Virginia reel*: utwór muzyczny pochodzący z XVIII w. z Anglii, do którego tańczono również w Ameryce.

<sup>50</sup> Solomon Northup, *Twelve Years a Slave*, cyt. za: Helmut Günther, op. cit., s. 50.

<sup>51</sup> *Buck and wing*: tańce wywodzące się z tańców stylu sudańskiego, wytupywane całą stopą oraz wybijane palcami stopy i piętami.

<sup>52</sup> *Tap dance*: określenie używane w USA i dzisiaj również w Europie na wszystkie formy akustyczne tańców, w których uzyskuje się dźwięki za pomocą metalowych blaszek przymocowanych do obuwia.

<sup>53</sup> *Jazz dance*: ogólna nazwa wszystkich tańców pochodzenia afro-amerykańskiego; charakteryzuje je izolacja poszczególnych części ciała, polirytmia i multiplikacja.

<sup>54</sup> Na podst: „Jazz dance: Geschichte, Theorie, Praxis”, Helmut Günther, Berlin 1982, str. 52

podkreślone, że zbieg potrafi wspaniale grać na gęślach lub flecie. Niewolnicy tańczyli i grali nie tylko dla białych panów, lecz również wśród swoich. Większość dozorców pozwalała niewolnikom tańczyć w sobotnie noce. Mogli spotykać się w sąsiadujących ze sobą majątkach, by bawić się i tańczyć do rana. W Nowym Orleanie, zgodnie z zezwoleniem udzielonym przez władze miejskie w 1817 roku, czarni tańczyli nie w soboty, lecz w niedzielne popołudnia na Congo Square. Wolni Afro-Amerykanie w Nowym Orleanie, ale również w innych miastach, urządzali prawdziwe bale, podczas których wykonywali tańce europejskie. Niewolnicy w Wirginii także otrzymywali czasami pozwolenie na organizowanie tanecznych wieczorów. Zachowała się relacja z jednego z takich wieczorów organizowanych w latach 1774 – 1776:

„Mr. Bayley i ja odwiedziliśmy bal Murzynów. Ponieważ niedziele są jedynymi dniami, które te biedne kreatury mają dla siebie, schodzą się tego dnia i tańczą. Muzyczny akompaniament był prowadzony przez banjo. Taniec czyni Murzynów szczęśliwymi. Wygląda to tak, jakby tańcząc zapominali o swoim nędznym położeniu lub po prostu nie byli w tym momencie go świadomi”<sup>55</sup>.

Apogeum niewolniczych tańców stanowiły tańce bożonarodzeniowe. Nawet najbardziej brutalni i skąpi panowie dawali swoim niewolnikom z tej okazji trzy dni wolne od pracy. Niewolnicy z wielu plantacji zbierali się na terenie jednego majątku, którego właściciel był zobowiązany do zapewnienia stołów smakołykami. Na plantacji, gdzie pracował wspomniany wcześniej Northup udało się jednej czarnej piękności za pomocą tańca uczynić wszystkich swoich adoratorów niezdolnymi do walki. Na koniec odbyły się zawody par. Kto wytrzymał najdłużej na „placu boju” (placu do tańca), dostawał oklaski i dodatkowe napoje. Tańczono do białego rana. Jeśli skrzypkowie byli znużeni, wtedy niewolnicy tworzyli własną muzykę przez tak zwany *patting*. Śpiewali pieśni, których teksty nie miały sensu, a ich zadaniem było przekazywanie formuł rytmicznych. *Patting* polega na tym, że dłonie najpierw uderzają o kolana, później klaszczą, a w końcu lewa ręka uderza w prawe, a prawa w lewe ramię. Równocześnie stopy wystukują rytm, uderzając głośno na przemian piętami i palcami.

Również z okazji zakończenia żniw na wielu plantacjach pozwalano niewolnikom tańczyć. Spotykali się wówczas niewolnicy z kilku plantacji i dzielili na dwie grupy,

---

<sup>55</sup> Cyt. za: Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 52.

rywalizujące ze sobą w obieraniu kolb kukurydzianych. Zwycięska drużyna była nagradzana napojami, a potem bawiono się hucznie aż do rana.

Historia tańca w Ameryce związana jest ściśle z obowiązującą hierarchią społeczną. Przez nazywanie tańców demonstrowano wyższość panującej klasy i białej rasy. Wszystkie świadectwa odnoszące się do wczesnej historii tańca afroamerykańskiego pochodzą od białych obserwatorów, a więc panów północnoamerykańskiego społeczeństwa. Ponieważ angielscy, szkoccy i irlandzcy biali osadnicy traktowali swoich niewolników jak zwierzęta, w najlepszym przypadku jak naiwnych barbarzyńców, oczywiste dla nich było, że tańce czarnych mogły być tylko prymitywnym naśladownictwem tańców białych. Wynikało to z przekonania, że niewolnicy do Ameryki nie przywieźli nic poza własnym ciałem. Dlatego ich tańce określano nazewnictwem znanym z Europy. To spowodowało, że przypisywano i nadal przypisuje się wielu afroamerykańskim tańcom europejskie pochodzenie.

Angielscy, szkoccy i irlandzcy osadnicy przywieźli do Ameryki także swoje tańce. To, że młodzi biali Amerykanie namiętnie tańczyli, zostało potwierdzone przez licznych obserwatorów XVIII i XIX wieku. Bale były znaczącymi wydarzeniami we wczesnym społeczeństwie osadników. Ulubionymi tańcami były w Ameryce *country dances*, które opublikował angielski wydawca John Playford w 1651 roku pod tytułem „The English Dancing Master or Directions for Country Dances”<sup>56</sup>. Ta książka do roku 1728 miała 18 wydań i była szeroko rozpowszechniona również w Ameryce. John Playford podzielił *country dances* na dwie grupy: *longways* i *rounds*.

Do tańców *longways* zaliczył te, w których mężczyźni i kobiety stali naprzeciw siebie, kroki i sekwencje ruchowe wykonywali w parach, nie trzymając się za ręce. Przez cały taniec tańczący utrzymywali sztyk kolumny. Tak tańczono m.in. wywodzący się ze Szkocji *virginia reel*. *Longways* rozwijały się także we Francji, były to: *française*, *anglaise*, *écossaise*. Należące do drugiej grupy tańce *rounds* to tańce w kręgu. W praktyce zrezygnowano z charakterystycznego dla tych tańców zamkniętego kręgu i zastąpiono go ustawieniem tancerzy w półokręgu, być może dlatego, że tańczono je dla publiczności i tancerze nie mogli stać tyłem do widza. Z tej grupy tańców rozwinęły się we Francji *kotylion* i *kadryl*. *Kotylion* był zabawą towarzyską, nie posiadał określonej formy i wykorzystywano w trakcie jego wykonywania różne rekwizyty (kwiaty, medaliony, karty do gry, piłeczki). *Kadryla* tańczyła

---

<sup>56</sup> Playford John; Dean-Smith Margaret (1957). *Playford's English Dancing Master*: 1651. Schott.

parzysta ilość osób, wykonywany był w kwadracie i wszystkie pary tańczyły jednocześnie. Złożony był z sześciu figur.

Obok tych grup tańców lubiono w Ameryce również europejskie tańce w parach: *menuet* (w XVIII w.), *walc*, *polka*, *galop* (w XIX w.) oraz tańczone tylko przez profesjonalnych tancerzy: irlandzki *jig*, północno-angielski *dog dance*<sup>57</sup> i taniec marynarski *hompire*. Te trzy ostatnie były wykonywane jako akustycznie słyszalne – taniec wybijany i stukany. Europejskie nazwy tańców były stosowane również w odniesieniu do tańców czarnych niewolników. Najbardziej znany przykład to sudański taniec stukany, który przez anglosaskich osadników był nazywany *jig*, *clog* albo *hompire*. Biali nazywali go tak, gdyż charakteryzował się płasko stawianymi stopami wybijającymi rytm o podłogę, podobnie jak irlandzki *clog* lub *jig* wykonywany w drewnianych chodakach. Biali nie pozwalali na używanie języka i określeń afrykańskich, dlatego nieznane były rdzenne nazwy większości tańców murzyńskich. W ten sposób rodziły się wątpliwości, kto od kogo i które tańce przejął. Do dziś ta kwestia nie została jednoznacznie wyjaśniona. Na przykład Franklin Frazier, historyk afroamerykański, odrzucił wykorzystanie afrykańskich elementów kultury w USA uzasadniając: „Biała władza była tak silna, że zniszczyła wszystko to, co afrykańskie. Urodzeni w Ameryce murzyni zapominali swoje dziedzictwo już w drugim pokoleniu, stawiali się czarnymi Amerykanami i byli z tego dumni”<sup>58</sup>. Biali, chcąc udowodnić wyższość swojej kultury, utrzymywali, iż czarni nieudolnie naśladowali irlandzkich i angielskich tancerzy. Także Henry A. Kmen w swej książce pt. „Muzyka w Nowym Orleanie” przedstawia rzekome dowody na to, że taniec afroamerykański wywodzi się z tańca europejskiego.

Oczywiście już w XVII w., w wyniku procesu akulturacji, dochodziło w Ameryce Północnej do przejmowania tańców białych osadników przez czarnoskórych. Domowi niewolnicy, którzy uważali się za lepszych od tych pracujących w polu, tańczyli *kadryla*, *kotyliona* i *virginia reels* swoich panów. Również europejskie tańce w parach, takie jak *walc* czy *polka* były chętnie przez nich tańczone. Tymczasem z Afryki do Ameryki przybywali ciągle nowi niewolnicy. Również po 1807 roku, kiedy handel niewolnikami przez USA i Wielką Brytanię został zabroniony, przemycano tysiące afrykańskich Murzynów przez Indie Zachodnie do niewolniczych stanów USA. To oni wciąż odnawiali afrykańską kulturę tańca i muzyki w USA. Ale, jeśli nawet przyjmujemy, że Murzyni nie zachowali w Ameryce niczego

---

<sup>57</sup> *Dog dance*: taniec w drewnianych butach.

<sup>58</sup> Franklin Frazier, *The Negro in the USA*, New York 1957. Cyt. za: Helmut Günther, op. cit., s 49.

własnego poza ciałem (i kolorem skóry), to właśnie sposób posługiwania się ciałem mógł uratować afrykańską kulturę w Ameryce.

Ciało było nośnikiem afrykańskiej kultury tańca, muzyki i rytmu. Ekstacyjny kult Afrykanów był związany z tańczącym ciałem, ciało stało się więc ochroną afrykańskiej religii w Afro-Ameryce. Ciało zostało nośnikiem wspomnień o Afryce i afrykańskich tradycjach.

Z czasem rząd w Waszyngtonie próbował przez zmiany w konstytucji ograniczyć dominację białych i przynajmniej zapewnić Murzynom prawo wyborcze. W 1867 roku w stanach, gdzie panowała wojna domowa, rozwiązano rządy i zastąpiono je rządami militarnymi. Przewodzący rebeliami na Południu stracili prawo wyborcze, a Afroamerykanie weszli do parlamentów w południowych stanach. W 1877 roku ostatnie oddziały konfederacyjne opuściły Południe. Jednak nie oznaczało to końca dominacji niekolorowych. Południe opanował Ku-Klux-Klan<sup>59</sup>. Rozpoczęła się era linczów. Pierwsza statystyka z roku 1882 wymienia pięćdziesiąt ofiar samosądów. Do roku 1890 przywrócono panowanie białych na Południu. Czarnoskórzy stopniowo tracili – najpierw w 1890 roku w stanie Missisipi – prawo wyborcze. Nie pozostawało im nic innego jak tylko się poddać. Booker T. Washington, do 1900 roku przywódca północnoamerykańskich Murzynów, uznał władzę białych. Odtąd czarnoskórzy mieli zajmować się tylko rolnictwem i rzemiosłem.

Mimo wszystko muzyka i taniec czarnych nadal się rozwijały. W 1867 roku ukazał się zbiór zatytułowany „Slave Songs of the United States”, zawierający *spirituals* i *plantation songs*<sup>60</sup>, którymi zajmowano się na założonym w 1865 roku murzyńskim uniwersytecie, Fisk University Nashville (Tennessee). Założony przy uniwersytecie zespół Fisk Jubilee Singers szerzył od 1871 na licznych tournée (również w Europie), sławę czarnych *spirituals*. Ale Fisk Singers, od 1872 Hampton Singers, śpiewali dla białej publiczności, dlatego musieli zrezygnować z religijno-ekstacyjnej dzikości prawdziwych murzyńskich *spirituals*. Zapiewajło<sup>61</sup> został zastąpiony przez chór. W miejsce wielogłosowości wprowadzono pionowe harmonie europejskiej muzyki. Zrezygnowano z *blue notes*<sup>62</sup> na korzyść czystych tonów.

---

<sup>59</sup> Ku-Klux-Klan: ugrupowanie zrzeszające białych amerykańców występujących przeciwko wolności i równouprawnieniu Murzynów. Założone w 1866 roku i zorganizowane na wzór tajnego zakonu, stosowało wobec czarnych przemoc ( lincze, morderstwa, podpalenia). Na podstawie: „Jazz dance: Geschichte, Theorie, Praxis”, Helmut Günther, Berlin 1982

<sup>60</sup> *Spirituals* i *plantation songs*: pieśni o charakterze religijnym i pieśni śpiewane dla dodania otuchy przez pracujących na plantacji Murzynów.

<sup>61</sup> Zapiewajło: głos solowy, interpretator, głos prowadzący w kontraście do odpowiedzi.

<sup>62</sup> Blue notes: zastosowanie w akordzie durowym tercji małej – molowej.

Niebawem występy klasycznych czteroosobowych grup zostały zastąpione przedstawieniami z udziałem wielu muzyków, śpiewaków, aktorów i tancerzy. Najślynniejszym białym tancerzem-bardem był wówczas George Primrose. Już podczas wojny domowej powstała pierwsza grupa czarnych bardów: Lew Johnson's Plantation Minstrels. Ale dopiero założona w 1865 roku przez czarnoskórego George'a Hicks'a Georgia Minstrels zyskała sławę. W skład tej grupy wchodził m. in. kompozytor James Bland. Jego piosenkę, opublikowaną w 1878 roku „Carry me back to old Virginia” śpiewała cała Ameryka. Partie taneczne wykonywali: Billy Kersands, Sam Lucas i bracia Bohee. Kersands był doskonały zarówno w *soft shoe*<sup>63</sup>, jak i w *buck and wing*. Niestety, już w 1872 roku Hicks musiał sprzedać swój zespół białym, ponieważ grupa składająca się tylko z Murzynów nie miała żadnych możliwości rozwoju. Po wielu zmianach właścicieli, około roku 1880 zespół nazywał się Haverley's Genuine Colored Minstrels. Pod tą nazwą występował w 1881 i 1882 roku w Anglii. Pierwszą część koncertu stanowiły utwory instrumentalne i pieśni murzyńskie (*coon songs* <sup>64</sup>), takie jak „Mary's gone with a Coon” albo „Dem Golden Slippers” James'a Blanda. W części drugiej dominowały tańce i realistyczne sceny ze starego Południa. Na koniec następowała prawdziwa parada militarna czarnoskórych z odpowiednią muzyką dętą. Duże murzyńskie zespoły pod kierownictwem białych tańczyły przeważnie dla białej publiczności. Istniały również małe zespoły bardów pod przewodnictwem czarnych, które występowały na Południu tylko przed czarną publicznością. Powstawały zespoły wędrowne zwane *minstrels*, które pod koniec XIX wieku występowały nie tylko na prowincji, ale również w dużych miastach Ameryki.

Większość czarnoskórych żyła tylko wśród swoich, we własnym świecie, kultywując własną kulturę, z własnymi tańcami i własną muzyką. Jednak nie wiemy zbyt wiele o tańcach z tego okresu. Posiadamy tylko wspomniane już relacje o *congo dances* z Nowego Orleanu. Zachowały się też informacje o *buck and wing* i *cakewalk*.

*Cakewalk* sięga z pewnością czasów niewolnictwa. W jego pierwotnej formie tancerze musieli pokonać odcinek zaznaczony kredą, niosąc przy tym na głowie naczynia z wodą. Stosowali znany od dawna krok *shuffle step* (wczesna nazwa *cakewalk'a* to taniec kredowy – *chalk line walk*). Taki *chalk line walk* został pokazany w 1876 roku przez grupę Murzynów w Filadelfii. Z 1883 roku pochodzi *Sam Johnson's Cakewalk*, który pokazywano w „białej”

---

<sup>63</sup> *Soft shoe*: delikatne, miękkie buty; taniec poprzedzający tańce akustyczne.

<sup>64</sup> *Coon*: ówczesne, nowe określenie Murzyna.

sztuce teatralnej. Do 1890 roku do prostych „*shuffle steps*” doszły słynne w *cakewalk'u* wyrzuty nóg i przechylenia tułowia w przód i w tył. Byli niewolnicy mówili również o popularności *buck* i *buck and wing* (*buck* było to stare słowo określające mężczyznę Murzyna). Około 1880 roku biali bardowie odkryli synkopowanie *buck* i *buck and wing*.

*Cakewalk* i *buck* należą do najwcześniejszej historii tańca jazzowego. Również początki muzyki jazzowej sięgają lat siedemdziesiątych XIX w. Dotyczy to przede wszystkim *ragtime'u*<sup>65</sup>, który zyskał światową sławę w roku 1896. Ten styl fortepianowy pochodzi z obszaru Mississipi-Missouri, a jego źródła należy szukać w Sedali w stanie Missouri. *Ragtime*, jak się zauważa, „choć pozbawiony elementów improwizowanych, przez niektórych znawców zaliczany jest do jazzu ze względu na walory rytmiczne, w których można dopatrzeć się zalążka swingu”<sup>66</sup>. Synkopowany *ragtime* grano we wszystkich knajpach i murzyńskich lokalach tanecznych od lat 70. XIX w. Wtedy nazywał się *jig-piano*. To określenie było zupełnie słuszne, ponieważ *ragtime* był niczym innym jak „pianistyczną” kopią muzyki, która towarzyszyła staremu *jig*, czyli *patting* i banjo. Lewa ręka przejęła w *ragtimie* rytmiczne zadania rąk i stóp, grając jednostajnie basowy beat. Prawa ręka imitowała banjo, grała synkopowane melodie, słynną synkopę *ragtime'u*. *Ragtime* był również akompaniamentem dla tańca *cakewalk* i *buck and wing*.

Pod koniec XIX wieku wzrastający status społeczny czarnoskórych w północnych stanach USA przyczynił się do rozkwitu ich kultury. Masy robotnicze przemysłowej Północy tworzyły najważniejszą publiczność koncertów jazzowych, czarnych Shows i Negro Musicali. Następował rozkwit Minstrel Shows. Te wędrowne przedstawienia czarnych przybierały formę małych, dwuosobowych spektakli wystawianych na jarmarkach, zwanych „Gilles”, albo grane były w rozstawianych namiotach („Carnival Show” oraz „Road Show”) dla klasy średniej białej publiczności. Te ostatnie odbywały się pod kierownictwem białych menedżerów i stanowiły zalążek profesjonalnych grup czarnych, które zaczęto traktować poważnie ze względu na ich rodzimy amerykański charakter.

W tym czasie marzeniem każdego czarnego artysty było występować na Broadwayu, ponieważ grano tam przedstawienia teatralne o dużej renomie artystycznej. Te marzenia przyczyniły się do powstania muzycznego przedstawienia teatralnego – Negro Musicalu. W Negro Musicalu po raz pierwszy czarne kobiety występowały jako piosenkarki

---

<sup>65</sup> Nazwa stylu wywodzi się od zlepku słów „ragged time”, czyli poszarpany rytm.

<sup>66</sup> *Britannica*,. *Edycja polska*,t.18, Poznań 2000, s.293.

i tancerki. Nowe Negro Musicale posiadały fabułę i wartką akcję. W 1896 roku został wystawiony na Broadwayu pierwszy Negro Musical „Oriental America”. Nowością w tym musicalu było to, że czarnoskórzy nie byli tu klaunami i karłami jak w przedstawieniach Minstrels. „Oriental America” rozpoczął epokę czarnej muzyki i tańca na Broadwayu. Ostateczne pożegnanie z czarnymi Minstrels, a przy tym rozwój samodzielnego Negro Musicalu nastąpił w 1898 roku w dwóch sztukach „A Trip to Coontown” i „Clorindy – The Origin of the Cakewalk”. Tematem pierwszego była podróż do miasta na Czarnym Południu, drugi to prawdziwy Jazz Dance Musical, w którym pokazano najpopularniejsze style taneczne: *cakewalk* i *bug and wing*. Triumf na Broadwayu odniósł również „In Dahomey”, w którym tańczono *cakewalka*.

Lata 1898 – 1910 stały się okresem najbardziej owocnym dla czarnej muzyki, tańca i teatru. Jednak w 1910 roku po raz ostatni na Broadwayu wystawiany był Negro Musical („The Oyster Man”), ponieważ czarni artyści wyprowadzili się do Harlemu<sup>67</sup>. Dopiero w 1921 roku Negro Musical wrócił na Broadway.

### 2.1.2. Rozkwit z początku XX wieku

W latach 1890-1916 powstała niezliczona liczba tańców *pelvis* (ang. miednica – anatomicznie), wywodzących się z tańców Congo ludów Bantu. Ich rozpowszechnianie następowało od południowych stanów USA. Powstały wtedy *mooch*, *shimmy*, *hootchy kootchy*. Tańce te wykonywane były w miejscu i polegały wyłącznie na ruchach biodrami. Do ruchów *pelvis* należą: *grind* – mielić, *mess around* – sunąć, *twist* – obracać, *snake hips* – wężowato wyginać biodra. Charakterystyczne dla tańców *pelvis* były *slide*, czyli posuwanie się na jednej nodze bez odrywania stopy od podłogi, co możliwe jest tylko za pomocą ruchu biodrami. Przełomowym momentem w rozwoju muzyki jazzowej był rok 1917, kiedy w Nowym Yorku po raz pierwszy zagrał The Oryginal Dixieland Jazz Band. Ukazała się wówczas pierwsza płyta z muzyką jazzową, której autorami byli biali artyści tworzący wspomniany zespół. Coraz ważniejsze znaczenie zaczynał mieć *jazzowy taniec*. Czarny kompozytor W. Benton Overstreet opublikował suitę taneczną, którą nazwał „Jazz Dance”. Jej podtytuł brzmiał „Song

---

<sup>67</sup> Harlem: dzielnica murzyńska w Nowym Jorku, w pn. części wyspy Manhattan, bez wyznaczonych granic administracyjnych.

and Fokstrot”. Wszystkie tańce z suity były *pelvis-tańcami*: *texas tommy*, *eagle rock*, *buzz* i *shimmy*.

*Texas tommy* był znany już od 1910 roku podobnie jak *buzz* – taniec charakteryzujący się posuwistymi krokami i zwiewnymi ruchami rąk. O tańcu *shimmy* słyszeliśmy w 1900 roku. A więc „Jazz Dance” Overstreeta nie zawierała nowych tańców, jego suita obejmowała cztery, już od dawna istniejące *pelvis – tańce*. Autor nadał im tylko nową nazwę. Od 1920 roku jeden z tych *pelvis tańców* - *shimmy* zdobył popularność również w Europie.

Europejscy tancerze próbowali naśladować wychodzące z miednicy charakterystyczne dla *shimmy* ruchy, ale teoretykom tańca nie udało się dokładnie opisać tych ruchów. Berliner Tageblatt pisał:

„Ten taniec, który polega na tym, że para nie wyprowadzając kroków, kołysze się w biodrach tak jak indyjskie tancerki brzucha, poruszając do tego w takt ramionami, wywołuje już przez swoją swobodną nazwę niezadowolenie określonych kręgów amerykańskich i został wkrótce zakazany przez policję we wszystkich publicznych lokalach”<sup>68</sup>.

W tym artykule została również przywołana anegdota wyjaśniająca nazwę tańca. Według niej, *shimmy* to amerykańska wersja francuskiego słowa „chemise” (koszula). Czarna tancerka na pytanie: „Co tańczysz?” miała rzekomo odpowiadać: „I'm shaking my shimmy". W rzeczywistości *shimmy* było to słowo z afro-amerykańskiego slangu oznaczające tę część ciała, na którą nie ma określenia w języku salonowym. Omawiając *shimmy*, należy zauważyć też słowo *freezing*, które oznacza, dosłownie tłumacząc, zamarznięty. Chodzi tu o falowe ruchy pleców, które przypominają marszczenie się zamarzającej wody. Potem *freezing shimmy* był nazywany też *jelly roli* – trzęsąca się galareta. W slangu murzyńskim zwrot ten miał również znaczenie seksualne. Nie jest więc prawdą, że dopiero białe gwiazdy filmowe Mae West i Gilda Gray wynalazły *shimmy* w 1919 roku. We wszystkich wymienianych przez białego historyka jazzu Marshalla Stearnsa<sup>69</sup> relacjach o *shimmy*, podkreślano totalną cielesność wewnętrzną tego tańca. Autor ten przytacza również wypowiedź piosenkarki i tancerki Ethel Waters, według której *shimmy* wywodzi się z kultu Woodoo i zachodnich *pelvis-tańców*. W *shimmy* tancerze dotykają dwoma rękami pośladków partnerki i próbują wprowadzić je w wirujący ruch. Dochodzą do tego izolowane, wstrząsane ruchy ramion.

---

<sup>68</sup> Cyt. za: Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s.85.

<sup>69</sup> Stearns, Marshall W „The Story of Jazz”, Oxford Paperbacks, 1970

Do *pelvis* – tańców należały również: *pasmala* i *turkey trot*. *Pasmala* był przedstawiony w 1895 roku w Chicago przez znanego czarnego piosenkarza i kompozytora Ernesta Hogana i jego zespół. Taniec *turkey trot* wzbudził sensację w USA. Uważano go za taniec obsceniczny. W 1910 roku sąd w Nowym Jorku skazał wykonawców tego tańca na pięćdziesiąt dni więzienia, a piętnaście innych kobiet tańczących *turkey trot* zwolniono z pracy. Wzbudzał on również zgorszenie w Europie. W rozporządzeniu policji drezdeńskiej czytamy:

„W tym tańcu zostały wykonane nie tylko niezgrabne i kulejące ruchy, lecz przede wszystkim tancerki rozstawiając szeroko nogi pokazywały halki, pończochy itd. Przy skłonach do jednej nogi drugą rozciągały do tyłu, tak że spódnica podnosiła się do góry i nie tylko nogi w pończochach widać było, ale nawet kawałek gołego uda. Tego rodzaju wybryków komisariat policji nie może tolerować”<sup>70</sup>.

W Negro Musicalach lat 20-tych tańczono, obok nowych *pelvis-tańców*, wciąż jeszcze *buck and wing*. Do 1925 roku nie rozróżniano jeszcze wyraźnie *jazz dance* i *tap dance*, czyli starego *buck and wing*. Oba style pokazują fenomen izolacji i multiplikacji. Od 1925 roku połączenie *buck and wing* z *soft shoe* było określane jako *tap dance*. Taniec ten zaczął funkcjonować jako odrębny styl. W 1928 Ruby Keeler zrealizował film pod tytułem „Tap Dance”. W 1929 ukazał się pierwszy podręcznik: „Tap Dance” A. Tamaroffa. W tym samym roku czasopismo „Dance Magazine” opublikowało pierwszy poważny artykuł o tańcu jazzowym. Możemy w nim przeczytać: „Chodzi tu o taki styl tańca, w którym całe ciało służy jako środek wyrazu. Jazz dance tworzy skrajne przeciwieństwo klasycznego baletu, w którym tułów jest trzymany zupełnie spokojnie. W tańcu jazzowym biodra, brzuch i piersi są tak samo ważne jak nogi.”<sup>71</sup>. Autor tego artykułu rozpoznał – jako pierwszy biały obserwator – policentrykę<sup>72</sup> i izolację tańca jazzowego.

Dzięki Negro Musicalowi z 1923 roku „Runnin’ Wild” słynny stał się *charleston*, taniec wylansowany potem w Europie przez Josephine Baker. Pierwotny *charleston* dawał, jak *tap dance*, akustyczne dźwięki, był tańczony z wyrafinowanymi ruchami nóg i miednicy. Ta kombinacja wskazuje, jak podkreśla to również historyk Melville Herskovits<sup>73</sup>,

---

<sup>70</sup> Cyt. za: Helmut Günther, *Jazz Dance*, op.cit., str. 78.

<sup>71</sup> Cyt. za: Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 87.

<sup>72</sup> Policentryka: wielość miejsc w ciele, z których inicjuje się ruch, np. biodra i klatka piersiowa.

<sup>73</sup> Carl Van Vechten, „*Nigger Heaven*”, University of Illinois Press, 1926

na zachodnioafrykańskie pochodzenie *charlestona*. W USA istnienie tego tańca stwierdzano od 1900 roku. Jego poprzednikiem w czasach niewolnictwa był *jay bird*. Wszyscy czarni, pochodzący z południowych stanów kompozytorzy i tancerze lat dwudziestych XX w. przypominali sobie, że już jako dzieci widzieli lub tańczyli *charlestona*, który był w istocie jednym z najwcześniejszych autentycznych tańców jazzowych. W końcu lat dwudziestych *charleston* uległ stylizacji, tzn. tańczyło się go delikatniej, bez zamaszystych ruchów bioder, aby białe damy i dżentelmeni mogli go również tańczyć.

Biała młodzież tańczyła wówczas *black bottom* (nazwa *bottom* oznacza „tyłek”). *Black bottom* stał się modny w 1926 roku. Jednak już w 1919 Bradford wydał swój „Original Black Bottom”. Pieśń wyznaczała następujące figury: *doodle* (ślizganie, suwanie), *mooch* (ruchy bioder w lewo i prawo), *mess around* (krążenie biodrami). Ojczyzną tego tańca był stan Georgia. *Black bottom* zniknął w 1928 roku, ponieważ nauczyciele tańca nie chcieli uczyć już *pelvis tańców*. Miejsce *black bottom* zajął taniec *messing around*, natomiast z tańca *texas tommy* z 1913 roku rozwinął się w Harlemie lat dwudziestych *hop*, który od 1927 roku, po locie Lindbergha nad Atlantykiem, został nazwany *lindy hop* i tańczony był z ruchami *pelvis*.

W 1926 roku ukazała się książka pod tytułem „Nigger Heaven”. Jej autorem był Cari van Yechten. Wychwalał on Harlem, jako „murzyńskie niebo”, stolicę nowoczesnej kultury afro-amerykańskiej. Ta kultura, wywodząca się z czarnej, ludowej kultury po raz pierwszy zyskała rangę artystyczno-estetyczną. Przedstawicielami i proklamatorami harlemowskiego renesansu byli czarni intelektualiści, pochodzący zarówno z ziemiańskich, jak i proletariackich środowisk, zainteresowani europejską literaturą i filozofią XX wieku. Dzikie, przedcywilizacyjne, egzotyczne życie, o którym tylko marzyli francuscy surrealiści, tu w Harlemie wydawało się być tętniącą życiem rzeczywistością. Obok literatury, reprezentowanej przez takich poetów jak Langston Hughes, Claude McKay, Countee Cullen, kwitły w Harlemie przede wszystkim muzyka i taniec jazzowy. Wytworne lokale muzyczne i taneczne, takie jak np. słynny Cotton Club, były w zasadzie zarezerwowane dla bogatych, białych klientów, ale istniały również małe lokale, w których biali i czarni siedzieli i tańczyli obok siebie, jak np. Edmond' s Cellar.

W 1926 roku lokal taneczny Savoy otworzył swoje drzwi dla wszystkich białych i czarnych miłośników tańca. Lokal ten był przede wszystkim rajem dla czarnej młodzieży z Harlemu. Tam powstawały nowe tańce, tam grały prawie wszystkie słynne orkiestry tych czasów. Istniała również specjalna, harlemowska muzyka jazzowa. Pianiści Fats Waller, Willie The Lion Smith i James P. Johnson tworzyli wywodzący się z *ragtime'u* styl harlemowski.

Również pierwsze big bandy pochodziły z Harlemu. Fletscher Henderson utworzył tam w 1923 roku swój pierwszy big band. Duke Ellington grał w latach 1923-27 w Kentucky Club. Ale sławę zyskał dopiero w 1927 roku w Cotton Club.

Jak już wcześniej wspominałam, w roku 1910 czarni artyści z Broadwayu wyprowadzili się do Harlemu, który kwitł tak długo, jak długo kwitła amerykańska gospodarka, a Afroamerykanom oferowano dobrze płatne miejsca pracy. Kryzys gospodarki, który pojawił się w październiku 1929 roku wraz z krachem banków uczynił z Harlemu już w 1930 roku osławione getto. Najpiękniejsza książka o Harlemie – „The Big Sea” L. Hughes'a<sup>74</sup> była już w chwili wydania przepełniona tęsknotą za złotym czasem Harlemu lat dwudziestych.

Jednak już wcześniej po długiej przerwie wyprodukowano nowy Negro Musical, jeden z najpiękniejszych owoców harlemowskiego renesansu, pt. „Shuffle Along” (21 maja 1921 r.), jak pisał L. Hughe's:

„Shuffle Along” było czarującą rewią: z werwą, dowcipną, pełną śmiesznych pomysłów, z tuzinem nadających się do tańca szlagierów. A kogóż przy tym nie było? Prowadzący chór Hali Johnson i kompozytor William Grant Still siedzieli w orkiestrze. Eubie Blake i Noble Sissie pisali muzykę, i grali. Miller i Lyles byli komikami. Florence Mills wytańczyła sobie światową sławę. Catarina Jarboro, teraz europejska primadonna, i uwielbiana przez cały świat Josephine Baker były wtedy w chórze. „Shuffle Along” dało pierwszy bodziec dla czarnej mody lat dwudziestych, która rozciągała się na książki, afrykańskie rzeźby, taniec i muzykę”<sup>75</sup>.

W tym urywku są wymienione najważniejsze nazwiska nowej Negro Musical: muzycy Eubie Blake i Noble Sissie, autorzy i aktorzy Floumoy Miller i Aubrey Lyles, tancerki Florence Mills, Catarina Jarboro i kończąca w tym czasie dopiero 16 lat Josephine Baker. Negro Musical zawierał takie znane piosenki jak: „I' m just wild about Harry”, „Love will find a way”, „In Honeysuckle Time” i oczywiście „Shuffle Along”. Tańczono *cakewalk*, *buck and wig* i tańce „ekscentryczne” (pod określeniem ekscentryczny rozumiano wtedy wszystkie erotyczne ruchy ramion i miednicy). „Shuffle Along” zagrano również po jedenastoletniej przerwie na Broadwayu. W roku 1922 na Broadwayu były już trzy Negro Musicale: „Strut Miss Lizzie”,

---

<sup>74</sup> Langston Hughes, „The Big Sea”, New York, 1940

<sup>75</sup>Cyt. Za: Helmut Günther: *Jazz dance*, op.cit., s.89.

„Plantation Revue” i „Liza”. W ostatniej sztuce zaprezentowano po raz pierwszy *charlestona* w wersji scenicznej. W 1924 Nowy Jork był zachwycony Negro Musicałem „The Chocolate Dandies”. Muzykę napisali Blake i Sissie a występująca w tym musicalu Josephine Baker stała się wielką gwiazdą. Johnny Hudgins był nie tylko komicznym mimem, lecz również farsowym i „ekscentrycznym” *pelvis*-tancerzem. W tym samym, 1924 roku, pokazano po raz pierwszy na scenie *black bottom* („Dinah”), wykorzystany także dwa lata później przez George’a White’a w muzycznym show „White's Scandals”. W 1927 po raz pierwszy wystąpiła na Broadwayu Ethel Waters. W musicalu „Africana” tańczyła i śpiewała „Shake that Thing” oraz „Take your Black Bottom outside”. Tak więc tańczyła *shimmy* i *black bottom*. Wraz z grającym w show „Blackbirds” Eari Tuckerem, znanym także jako Snake Hips (od zamaszystych *pelvis* ruchów), stała się jedną z pierwszych reprezentantek nowoczesnego tańca jazzowego. Tucker, od 1927 roku gwiazda Broadwayu, występował wcześniej w tak znanych lokalach Harlemu, jak Connie’s Inn czy Cotton Club. Jego ojczyzną był stary niewolniczy stan – Maryland, gdzie tradycja *congo* była wciąż żywa.

W drugiej połowie lat dwudziestych zyskali sławę także inni czarni tancerze. Wśród nich Bili Bojangles Robinson, Florence Mills, Ulyses Thompson, Clinton Webb oraz wielka artystka Josephine Baker. Robinson był wraz z kilkoma innymi tancerzami (Eddie Rector i Johnny Nit) twórcą nowoczesnego *tap dance*. Florence Mills zyskała sławę dzięki występom w „Shuffle Along”. Później tańczyła m. in. w „Plantation Revue” (1922), „Dixie to Broadway” (1924), „Blackbirds” (1926). Zmarła w listopadzie 1927. Jak wszyscy czarni tancerze i tancerki tego okresu, była samoukiem. W dzieciństwie tańczyła *cakewalk* i *buck and wing*. Jej taniec charakteryzowały wysokie, sięgające nad głowę, wymachy nóg. Mąż Florence Mills, U. Thompson był reprezentantem stylu *buck and wing* oraz *soft shoe*, ale sprawdzał się równie dobrze w *pelvis* – *tańcach* i tańcach akrobatycznych. Clinton Webb zaś wyróżnił się rolą sutenera w grany w 1929 roku Negro Musicalu „The Little Show”. Jego partnerką była piosenkarka i tancerka Libb Holman. Podczas gdy ona śpiewała swą słynną piosenkę „Moanin Low”, Webb tańczył – jak pisał John Martin, krytyk i historyk tańca – oszałamiający taniec biodrami. Recenzje z tego przedstawienia Martin zamieścił w „New York Times”. Zawarte w niej uwagi świadczą o tym, że Martin był pierwszym białym krytykiem, który widział i rozpoznawał, że izolowane *pelvis ruchy* przedstawiają rdzeń czarnego tańca jazzowego<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup>.John Martin- krytyk taneczny The New York Times w latach 1927-1962. Na podstawie: <https://www.nytimes.com/1985/05/21/nyregion/john-martin-is-dead-at-91-times-dance-critic-35-years.html>

Wielką czarną tancerką, która podbiła Amerykę i Europę była Josephine Baker<sup>77</sup>. Urodziła się w bardzo biednym środowisku w St. Louis. Już jako dziecko była członkiem małego „Road Show”. W 1921 roku próbowała się dostać do obsady „Shuffle Along”. Początkowo odrzucono jej kandydaturę, gdyż była za młoda. Po ukończeniu szesnastu lat wstąpiła do grupy wędrowniej, która grała ten popularny musical. Później zatrudniono ją w Nowym Jorku jako chórzystkę. W 1924 była najsłynniejszą solistką w „Chocolate Dandies”. Od 1925 była z „Revue Negre” w Paryżu. W tym momencie rozpoczęła się jej droga do światowej sławy. Josephine Baker była spełnieniem wszystkich egzotycznych snów surrealistycznych poetów paryskich. Wydawała się osobą jakby żywcem wyjętą z pierwotnej puszczy. Paryski krytyk pisał o niej w 1925 roku:

„Czarna perła, czarna poezja, Josephine Baker. Jej taniec jest triumfem nieprzyzwoitości, jest powrotem do obrzędów najstarszych czasów. Tańczy prawie nago, tylko mała opaska z niebieskich i czerwonych piór oplatała jej biodra, druga wiła się wokół jej szyi. Wszystko inne jest złoto-brązową nagością – nagość z dwiema przedstawianymi jak zdobycz piersiami, ciało, które jest gotowe poddać się delirium ekstazy miłosnej. Jej taniec, to instynkt przeciw cywilizacji, burza zmysłów. Josephine swoim tańcem odkrywa naszą podświadomość, która przewraca nasz cały światopogląd i przywołuje nas do prymitywnego pierwotnego stanu świata”<sup>78</sup>.

Josephine Baker przywiozła do Europy *charleston’a*. Tańczyła nie tylko nogami, ale również: głową, plecami, piersiami, a przede wszystkim miednicą. Innymi słowy tańczyła prawdziwy zachodnioafrykański charleston. Wszyscy paryscy krytycy byli pod wrażeniem jej i jej tańca. Była świadoma swoich wdzięków i oryginalności.

W autobiografii z 1927 roku pisała całkiem otwarcie:

„Europejczycy wynaleźli *charlestona*, który z naszym nie ma nic wspólnego. Prawdziwy *charleston* musi być tańczony biodrami i pośladkami. Ważne jest, by pośladki wprawiał w ruch. Tu, w Europie kobiety chowają swoje pośladki. Absolutnie nie rozumiem dlaczego je się kryje. Muszę jeszcze dodać,

---

<sup>77</sup> Josephine Baker, właśc. Freda Josephine McDonald (ur. 3 czerwca 1906 w Saint Louis, zm. 12 kwietnia 1975 w Paryżu) – francuska tancerka, aktorka, piosenkarka i agentka wywiadu pochodzenia afroamerykańskiego. Niektóre źródła podają jej nazwisko rodowe jako Freda Carson. Na podstawie: <https://www.filmweb.pl/film/Historia+Josephine+Baker-1991-102247> [dostęp :22.06.2023]

<sup>78</sup> Cyt. za Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 91.

że widziałam parę pup, które są absolutnie bez wyrazu i nudne. Nadają się tylko do tego, by na nich siedzieć”<sup>79</sup>.

Można powiedzieć, że Baker była świadoma, że używa policentrycznej techniki *jazz dance’u*. Dlatego zalicza się ją do twórców tego stylu tańca.

W latach trzydziestych sytuacja tańca uprawianego przez czarnych Amerykanów jest kształtowana przez dwie, pozornie wykluczające się tendencje:

- czarni tancerze ciągną z powrotem tam, skąd pochodzą, czyli do getta,
- mniejszość wykształconych tancerzy próbuje przystosować tradycyjny taniec do potrzeb sceny.

Czarni artyści chcieli udowodnić samym sobie i białym, że mogą stworzyć poważną sztukę sceniczną. W konsekwencji powstaje nowa sztuka murzyńskiego tańca wzorująca się na balecie klasycznym i na szkole *Denishawn*.

Szkoła *Denishawn* została założona w 1915 roku przez Ruth St. Denis<sup>80</sup> i jej małżonka, Teda Shawn’a. Ze szkoły tej wywodzą się najwybitniejsi amerykańscy tancerze *modern dance*<sup>81</sup>: Martha Graham<sup>82</sup>, Doris Humphrey<sup>83</sup>, Charles Weidman<sup>84</sup>. Twórcy *Denishawn* pracowali w technice *modern dance*, ale również chcieli przenieść tańce z całego świata, a przede wszystkim z orientalnych Indii, do Ameryki. Ze szkoły tej wyszedł również Hanmsley Winfield ze swoim *Harlem Negro Art Theater* założonym w 1931 roku (później *The Negro Dance*). Pierwsza tancerka tej grupy, Edna Guy, była uczennicą Ruth St. Denis. Tańczyła nie tylko tańce orientalne, ale również murzyńskie spirytualia. Stała się twórczynią „tańca

---

<sup>79</sup> Cyt. za Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 91.

<sup>80</sup>Ruth Saint Denis (ur. 20 stycznia 1879, zm.21 lipca 1968) – prekursorka tańca współczesnego i ekspresjonistycznego, zwana "pierwszą damą amerykańskiego tańca". Na podstawie: Maria-Daniela Strouthou, „Saint-Denis Ruth”, w: Philippe Le Moal (red.), *Słownik tańca*, Éditions Larousse, 2008, s. 379-380

<sup>81</sup>*Modern dance*: sceniczny taniec współczesny powstały w opozycji do tańca klasycznego.

<sup>82</sup>Martha Graham (ur. 11 maja 1894 w Pittsburghu, zm. 1 kwietnia 1991 w Nowym Jorku) – amerykańska tancerka, choreograf i pedagog. Uznawana za jedną z najważniejszych postaci wśród prekursorów współczesnego tańca. Na podstawie: Martha Graham „*Blood Memory*”, Macmillan, 1992

<sup>83</sup>Doris Batcheller Humphrey (17 października 1895 - 29 grudnia 1958) amerykańska tancerka i choreograf początku XX wieku. Pionierka tańca współczesnego drugiej generacji, która podążała za swoimi poprzednikami – w tym Isadorą Duncan, Ruth St’Denis i Tedem Shawnem – w badaniu wykorzystania oddechu i rozwijaniu technik nauczania tańca do dziś. Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/Doris-Humphrey>[dostęp :22.06.2023]

<sup>84</sup>Charles Weidman (ur. w 1901 r. w Lincoln w stanie Nebraska; zm. w 1975 r. w Nowym Jorku) - choreograf, tancerz; jeden z pionierów tańca współczesnego w Ameryce. Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/Charles-Weidman>[dostęp :22.06.2023]

duchowego”. Podczas gdy czarnoskórzy zbliżali się do białej sztuki tańca, przedstawiciele *modern dance* interesowali się również tematami z życia i obyczajów Murzynów. Przykładem może być Helen Tamires, która przez kilka lat uczyła się tańca klasycznego i tańczyła w Metropolitan Opera Balet. Później, wraz z mężem Danielem Nagrinem, założyła zespół Tamiris-Nagrin Dance Company i stała się propagatorką głównie folkloru murzyńskiego, *jazzu i negro spirituals*. W 1933 roku biała choreograf, Doris Humphrey, została zaangażowana do opery murzyńskiej „Run Lil Chillun”. Opera, skomponowana przez murzyńskiego muzyka Hall’a Johnson’a, została wystawiona w Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

Drugą grupą, która chciała stworzyć sztukę tańca murzyńskiego była, założona w roku 1937 przez barona Eugen’a von Grona, American Negro Balet. Pierwszą ich realizacją był „Ognisty Ptak” I. Strawińskiego, który nie spotkał się jednak z przychylnym przyjęciem publiczności.

Ważniejsze niż eksperymenty białych tancerzy były próby wykorzystania afrykańskiego i afroamerykańskiego tańca do tanecznego przedstawienia problemów życiowych czarnych. Pierwszym dziełem poświęconym tej problematyce była opera „Kukunkor” (1934) wystawiona w Afryce. W operze tej afrykańscy Murzyni tańczyli główne role i pokazywali prawdziwe afrykańskie tańce. Kontynuatorką przenoszenia tradycyjnych tańców na scenę stała się, sławna później, Katherine Dunham, która zaczynała swą karierę w Chicago, ćwicząc taniec klasyczny. Studiowała również etnologię u znanego Herskovits’a. W 1936 roku K. Dunham otrzymała z Fundacji Rosenwald stypendium, które umożliwiło jej studiowanie tańców Martyniki, Jamajki, Trynidadu i Haiti. Po zakończeniu podróży Dunham wykorzystala zebrany materiał, opracowując tańce w formie scenicznej. Tak powstało jej pierwsze dzieło „Negro Dance Evening” wystawione w 1937 roku w Nowym Jorku.

Kryzys gospodarczy uczynił po raz kolejny afrykańską muzykę i taniec domeną białych. Wprawdzie powstało kilka nowych czarnych big bandów, ale to nie Afroamerykanin, Mount Basie, ale biały Benny Goodman stał się królem *swing’u*, proponując „biały” *swing* jako harmonijną i melodyjną muzykę. Wielcy czarni artyści tańca musieli szukać pracy w Hollywood. Natomiast najlepszym tancerzem stepującym był nie czarny tancerz, ale Fred Astaire o białej skórze.

Co więc pozostało po wielkim czarnym *jazz dance* lat dwudziestych? Biali w Ameryce i Europie nie interesowali się tradycyjnym czarnym tańcem. Mieli już swoje stylizowane formy. Afro-kubańska *rumba* dotarła wprawdzie w 1931 roku do Nowego Jorku,

Londynu, Paryża i Berlina, ale wydawała się zbyt barbarzyńska, by móc ją zaakceptować. W tańcu towarzyskim w Europie zachodniej obowiązywał jeszcze tak zwany styl angielski. W 1935 roku w czasopiśmie „Dancing Limes” ukazał się artykuł J. T. Sandersona, w którym napisał:

„Wracamy do normalności. Powstaje ogólne wrażenie, że jazz dance popadł w ślepą uliczkę. To wrażenie zostało podzielone przez profesjonalnych muzyków i tancerzy. Są tylko dwie możliwości: albo oddamy jazz i stworzymy formy muzyki i tańca, które lepiej pasują do anglosaskiego temperamentu albo rozpoznamy, że jazz dance jest wspaniałą formą, która będzie mogła być dalej rozwijana”<sup>85</sup>.

Sanderson nie mógł wiedzieć, że tradycyjny czarny *jazz dance* jeszcze żyje. Znalazł on nową ojczyznę w gettach wielkich miast, przede wszystkim w Harlemie.

Powstały w 1926 roku w sercu Harlemu Savoy, stał się miejscem ucieczki *jazz dance’u*, który znalazł przystań także w innych lokalach tanecznych w Harlemie: Alhambrze i Renaissance. W życiu młodych czarnych chłopców i dziewcząt taniec nadal pełnił bardzo ważną rolę.

Szefem Savoy’a był Herbert White. W 1922 roku założył pierwszą uliczną grupę w Harlemie: „The Jolly Fellows”. Z grupy tej pochodzili najślynniejsi tancerze z wczesnego okresu istnienia Savoy’a: Georgie Shorty Snowden, Leroy Jonem, Leon James. Ci młodzi chłopcy byli twórcami i kontynuatorami *lindy hop*. Leon James był oficjalnym królem Savoy’a a Herbert White organizował z najlepszymi tancerzami wiele półprofesjonalnych grup, które tańczyły za pieniądze. Z jedną z takich grup wystąpił w roku 1937 Leon James razem z braćmi Marx w hollywoodzkim filmie „Day at the Race”. All Minns wprowadził do *lindy hop* akrobatyczną figurę powietrzną, która jeszcze dzisiaj jest wymagana w *rock’n’roll’u*. Najbardziej znane z tych figur to: *back flip* (dziewczyny ponad plecami tancerzy), *hip to hip* (dziewczyna siedzi na biodrze partnera), *open the head* (podnoszenie, winda dziewczyny ponad głową tancerza), *koziołek* w powietrzu, przy czym dziewczyna zostaje podtrzymana przez mężczyznę. Ze starego tańca *lindy hop* powstał *jitterburg*, który w latach trzydziestych funkcjonował jako *jive* albo *boogie woogie*, Czarnoskórzy tancerze uwielbiali tańczyć i wymyślać nowe kroki taneczne, coraz to nowe powiązania ruchowe jak i różne figury w parach. Nie wszystkie opisy tych tańców przetrwały

---

<sup>85</sup> Cyt. za: Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 94.

do dnia dzisiejszego. Większość z nich znamy tylko z nazwy. I tak w 1937 roku został wprowadzony w Savoy'u taniec *big apple*. Najważniejszymi figurami tego tańca były: *trucking* i *suzie-q*. *Trucking* posiadały wiele wariacji – posuwistych kroków, obrotów na pięcie, szybkich przenoszeń ciężaru ciała z nogi na nogę. Natomiast podstawowy krok *suzie-q* jest dzisiaj w *jazz dance* nazywany równowagą.<sup>86</sup>

*Lindy, jitterburg, boogie woogie, jive, big apple* były to autentyczne tańce jazzowe lat trzydziestych. Łączyły czarne techniki nóg i stóp z ruchami miednicy i akrobatyką. Muzyka w Savoy'u była swingiem czarnych big bandów. Grali tam: Fletcher Henderson, Benni Moten, Mc Kinney's, Otton Pickers i Mount Bassie, okazjnie nawet Benny Goodmann, który w 1936 roku napisał swoją najsłynniejszą sztukę „Stompin'at the Savoy”. Bardem w Savoy'u był Chick Webb. Również Dizzy Gillespie, wielki muzyk lat czterdziestych, grał w Savoy'u. Leon James przypominał sobie:

„Sposób gry Dizziego był zwariowany, ale my lubiliśmy go. Za każdym razem, kiedy grał zwariowany pasaż, tańczyliśmy tak samo zwariowanie, jak on grał. On łapał to od razu i grał bardziej zwariowane rzeczy, żeby zobaczyć czy my również i to umiemy zatańczyć. My umieliśmy! Tak więc uprawialiśmy prawdziwe zawody”<sup>87</sup>.

Gillespie grał tutaj dokładnie rolę zachodnioafrykańskiego Master Drummer (mistrza bębniarza)<sup>88</sup>.

Bez wątpienia można dziś stwierdzić, że Savoy uratował nie tylko *jazz dance*, był również właściwą stolicą czarnej muzyki jazzowej w latach trzydziestych. Czarny *swing* i czarny *jazz dance* tworzyły wtedy jedną całość.

W historii *jazz dance*'u od 1940 roku rozróżniamy dwie fazy: pierwsza obejmuje lata 1940 – 1960 i dotyczy w dalszym ciągu Ameryki. W tym czasie biali tancerze odkryli po raz pierwszy *jazz dance*, a czarni zaczęli zajmować się *klasycznym baletem* i *modern dance*'m. Druga faza zaczyna się około 1960 roku. *Jazz dance* przeżywa swój światowy rozkwit, rozwijając się szczególnie intensywnie w Europie. Ta popularność przyniosła także uproszczone formy tańca, jak gimnastyka jazzowa zapoczątkowana w Szwecji.

---

<sup>86</sup> Cyt. za Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 94.

<sup>87</sup> Cyt. za: Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 94.

<sup>88</sup> Mistrz bębniarz - wiodący muzyk w grupie, inicjujący każdą zmianę rytmiczną w utworze.

18 lutego 1940 roku, Katherine Dunham<sup>89</sup>, tancerka, choreograf, historyk i etnolog wystawiła w Nowym Jorku swoją pierwszą wielką taneczną sztukę jazzową: „Tropice and Le Jazz Hot”. Podtytuł pokazuje sens programu: „From Haiti to Harlem”. Dunham chciała pokazać drogę, którą przebył czarny *jazz dance* od Wysp Karaibskich, poprzez Nowy Orlean, do Harlemu. Historia *jazz dance*’u została przedstawiona jako centralna część afroamerykańskiej historii sztuki tanecznej. „Tropice and Le Jazz Hot” uchodzi za pierwszy balet jazzowy. Dzięki temu dziełu sławna stała się nie tylko Dunham, ale również dwaj wielcy tancerze i choreografowie z Broadwayu lat czterdziestych, Archie Savage i Halley Beatty.

W 1940 roku, po dziesięciu latach przerwy, został wystawiony na Broadwayu *Negro-Musical: „Cabin In the Sky”* z Ethel Waters i Katrine Dunham w rolach głównych. Niektórzy krytycy zarzucali Dunham skłonności do przepychu i do kolorowej rewii. Ona sama w 1943 roku nazwała swoje drugie wielkie dzieło „Tropical Revue”. W rewii tej zostały przedstawione po raz pierwszy na „białej scenie”, dla białej publiczności stare tańce miednicą (*pelvis*), jako część afro-amerykańskiej kultury narodowej. Poruszanie się Dunham po tematach z historii kultury nie stanowiło problemu, gdyż była nie tylko tancerką i choreografem, ale również etnografem i historykiem. Z zespołu artystycznego Dunham, obok Beatty’ego i Savage’a, wyszło jeszcze wielu innych wielkich tancerzy i tancerek: Lavinia Williams, Lucille Ellis, Sybilla Fort, Vanoye Aikens, Jean-Leon Destine i Walter Nicks, piosenkarka Eartha Kitt, choreograf Peter Genaro, aktor Marlon Brando i kreator mody Rudi Gernreich. Dunham mogła urzeczywistnić swoje marzenia i założyć w 1954 w Nowym Jorku Dunham School of Dance. Program szkoły brzmiał:

„Chcemy stworzyć wytrenowaną grupę baletową. Potrzebujemy do tego dokładnej techniki, która równie ważna jest dla czarnych jak i białych tancerzy. Naszym celem jest osiągnąć pozycję w światowym tańcu, która da odwagę młodym, murzyńskim tancerzom do ich pracy. Naszym tańcem chcemy złamać utarte poglądy. Tylko tak możemy stworzyć własną czarną sztukę tańca”<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Katherine Dunham, pseudonim Kaye Dunn (ur. 22 czerwca 1909 w Chicago, zm. 21 maja 2006 w Nowym Jorku) – afroamerykańska tancerka ,choreograf, antropolog i działaczka społeczna. Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/Katherine-Dunham> [dostęp :22.06.2023]

<sup>90</sup> Cyt. za: Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 97.

Drugą wielką czarną tancerką i choreografem lat czterdziestych była Pearl Primus. Studiowała i pokazywała czyste afrykańskie tańce. W przeciwieństwie do Dunham, nie miała skłonności do rewii i show tanecznego. Swoją sztuką pragnęła zaprotestować przeciwko złym warunkom życia czarnych na południu. Jej debiut na Broadway'u w 1944 roku to musical „Hard Times”. Taniec „Strange Fruit” oskarża białych za lincze na czarnych. W „Slave Market” Primus protestuje przeciw systemowi niewolniczemu. Jej najpiękniejszym dziełem był „The Negro Speaks of Rivers”. Pearl Primus zwróciła swoimi dziełami godność i dumę amerykańskim Murzynom. Wraz z nią zaczęła się nowa historia *jazz dance'u*. Przedstawicielami czarnego *jazz dance'u* w tym okresie byli również Halley Beatty i Geoffrey Holder. Beatty, znany z „Tropice and Le Jazz Hot”, założył w 1955 roku własny zespół. Jego najsłynniejsze dzieło to „The Road of the Pheobe Snow” z roku 1959. Tematem sztuki jest życie Murzynów przy kolei Phoebe Snow. Dla Alvina Ailey'a (Amerykański Teatr Tańca) napisał w 1968 roku sztukę (także z życia Murzynów) „The Black Belt”. Holder pochodził, podobnie jak Pearl Primus, z czarnego Trynidadu. W roku 1953 przybył do Nowego Jorku i uczył tam w szkole tańca Dunham. Stał się sławny w roku 1954 dzięki musicalowi „House of Flowers”. Dla swojej żony, tancerki Carmen de Lavallade, stworzył kilka innych znaczących dzieł, zaś dla Alvina Ailey'a „Prodigal Prince”, w którym przedstawił fantastyczne życie haitańskiego malarza Hectora Hippolyte. Czarni muzycy, podobnie jak tancerze, także poszukiwali własnych korzeni. Kończyła się epoka przeważającego białego swingu lat czterdziestych. W harlemskim Minton's Playhouse – Charcie Chrystian, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke i Charcie Parker – próbowali wrócić do rytmicznej podwaliny czarnej muzyki. Część Murzynów zamieszkujących getta wielkich północnych miast urodziła się na południu i należała do pierwszej generacji imigrantów. Dla nich istniał tylko *blues* i *gospel*, a wyrafinowany swing białych nie znaczył wiele. Powstał szorstki, twardy *rhythm and blues*, który w roku 1950 doprowadził do powstania *rock'n'rolla*. Pierwszym narodowym przebojem był w 1942 roku „Flying Home”, wyprodukowany przez słynnego czarnego wibrafonistę Lionel'a Hampton'a.

Również w Europie około 1940 roku czarny *jitterburg* ogarnął Anglię i stał się pierwszym czarnym tańcem towarzyskim, który został przejęty przez białą młodzież. W roku 1940 odbyły się w Londynie, wprawdzie nieoficjalne, pierwsze mistrzostwa w *jitterburgu*. Alex Moore, opiekun klasycznego stylu angielskiego, był oburzony. Ale też nie mógł powstrzymać ekspansji *jitterburga*. W tym samym czasie, a więc na początku lat czterdziestych pierwsi biali tancerze przejęli elementy czarnego *jazz dance'u*.

Tak rozpoczął się proces mieszania. Młodzi, czarni tancerze zaczęli uczęszczać do szkół, w których uczyli się *klasycznego baletu* albo *modern dance'u*. Tak powstały również syntezy, które zostały stworzone przez czarnoskórych. Zwolennicy czystego czarnego *jazz dance'u* mówili i mówią jeszcze dzisiaj o zdradzie czarnej rasy. Historycy tańca natomiast mogą tylko odnotować fakt dokonania się syntezy.

Pierwszym czarnym tancerzem, który studiował u Marthy Graham i innych białych przedstawicieli *modern jazz* był, urodzony w 1930 roku, Donald McKayle. Tylko jego pierwsza nauczycielka Pearl Primus, była czarna. Dzieło, które uczyniło go sławnym to „Gamet” (1951), które stworzył razem z białym tancerzem Danielem Nagrinem. O swoim drugim choreograficznym dziele „Nocturne” (z 1953 roku) McKayle pisał: „Ja używam tutaj czystego abstrakcyjnego ruchu. To nie powinno oznaczać, że brakuje mi pomysłu albo nastroju. Mój taniec powinien raczej przedstawiać typowe cechy mężczyzn i kobiet”. McKayle stworzył również dzieła z prawie czystym stylem *jazz dance'u*. „District Story” (1962) pokazuje historię *jazz'u* w tańcu i w muzyce. McKayle był również często zapraszany do Europy nauczycielem *jazz dance*.

W Kalifornii stworzył swój własny styl *modern dance'u* Lester Horton<sup>91</sup>. Styl, który opierał się na prymitywnym tańcu starych Indian. Horton angażował się również politycznie w sprawy Indian i Murzynów. Nie przypadkowo z jego szkoły wyszło czterech wielkich

---

<sup>91</sup> Lester Horton (ur. 23 stycznia 1906 w Indianapolis, zm. 2 listopada 1953 w Los Angeles) – amerykański choreograf, tancerz i nauczyciel *modern dance*; tańczył również w filmach i nocnych klubach. W roku 1928 założył w Los Angeles zespół, który występował do roku 1960 roku. Horton łączył elementy tańców wielokulturowej Ameryki z *modern dance* i jazzem. Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/Lester-Horton>[dostęp 23.06.2023]

afroamerykańskich tancerzy: Alvin Ailey<sup>92</sup>, James Truitte<sup>93</sup>, Janet Collins<sup>94</sup> i Carmen de Lavallade<sup>95</sup>. Ailey, do dzisiaj najślynniejszy czarny choreograf USA, był nie tylko uczniem Hortona, ale również trenował u Marthy Graham, Hanyi Holm uczennicy Mary Wingman i Anny Sokolow. Ailey zjednoczył w swoich choreografiach *klasyczny balet*, *modern dance* i czarny *jazz dance*. Założona przez niego w roku 1958 Alvin Ailey American Dance Company chciała wystawiać świadomie dzieła białych i czarnych choreografów. Alvin Ailey tworzył choreografie oparte na elementach techniki Marthy Graham w połączeniu z typowymi cechami ruchowymi murzyńskiego folkloru. Głównym tematem jego spektakli było życie Murzynów. Tworzył widowiska teatralne, używając barwnych kostiumów i bogatej dekoracji. Ważną rolę w jego widowiskach grało światło. Alvin Ailey był twórcą Jazzowego Teatru Tańca. Dla swojego zespołu Ailey stworzył światowej sławy dzieła: „Revelations” i „Blues Suite”. Oba te balety American Dance Theatre do dziś prezentuje na całym świecie z niesłabnącym powodzeniem. Najbardziej znanymi członkami tego Teatru byli czarni: Halley Beatty, James Truitte, Clive Thompson, Judith Jamison i Carmen de Lavallade. Ailey i jego czarni tancerze nie czuli się Afroamerykanami, ale Amerykanami o czarnym kolorze skóry. Ailey sam kiedyś powiedział:

---

<sup>92</sup> Alvin Ailey (ur.5 stycznia 1931 w Rogers w Teksasie, zm.1 grudnia 1989 w Nowym Jorku) – amerykański tancerz, choreograf i aktor. Studiował u choreograf Katherine Dunham, a potem pod kierunkiem nauczyciela Lestera Hortona. Od 1958 roku kierował własnym zespołem w Nowym Jorku, który w roku 1972 przyjął nazwę Alvin Ailey City Center Dance Theatre. Jest znany przede wszystkim jako twórca baletów inspirowanych muzycznymi tradycjami czarnoskórych Amerykanów (style blues,jazz,spiritual), których charakterystyczną cechą jest łączenie elementów tańca rdzennego, nowoczesnego, jazzowego i klasycznego. Ailey współpracował także z filmem, telewizją i teatrem muzycznym (tworzył układy choreograficzne do musicali i oper Na podstawie: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Alvin\\_Ailey](https://pl.wikipedia.org/wiki/Alvin_Ailey) [dostęp 24.06.2023]

<sup>93</sup> James Truitte (ur. w 1923, zm. 1995) był głównym tancerzem w zespołach Lestera Hortona i Alvina Aileya i był autorytetem w dziedzinie techniki i choreografii Hortona;odtwarzał choreografie Hortona między innymi dla Alvin Ailey American Dance Theatre, Dance Theatre of Harlem, Cincinnati Ballet, Joyce Trisler Danscompany i Dayton Contemporary Dance Company Na podstawie: <https://www.alvinailey.org/james-truitte>[dostęp 24.06.2023]

<sup>94</sup> Janet Collins (ur. 7 marca 1917, zm. 28 maja 2003) była afroamerykańską tancerką baletową, choreografem i nauczycielem. Występowała na Broadwayu, w filmach i często pojawiała się w telewizji. Była jedną z pionierek czarnego tańca baletowego, jedną z niewielu klasycznie wyszkolonych czarnych tancerzy swojego pokolenia Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/Janet-Collins>[dostęp 24.06.2023]

<sup>95</sup> Carmen de Lavallade (ur. 6 marca 1931) to amerykańska aktorka, choreograf i tancerka Na podstawie: <https://mobballnet.org/index.php/2020/12/10/carmen-de-lavallade/>[dostęp 24.06.2023]

„Czuję się zobowiązany zajmować się czarnymi tancerzami. Przyczyna - Oni potrzebują więcej szans. Ja nie zajmuję się nimi tylko dlatego, że jestem czarnym choreografem, który podnosi wyłącznie tematy Murzynów i chce pracować tylko z Murzynami”<sup>96</sup>.

W latach czterdziestych, kiedy czarni tancerze poznali techniki *klasycznego baletu* i przede wszystkim *modern dance'u*, biali tancerze spotkali się z czarnym *jazz dance'm*. Przede wszystkim została przez nich odkryta technika izolacji. Tak powstał *modern jazz dance*, który aktualnie zespala w jedność różne indywidualne style i techniki (*jazz, modern, taniec klasyczny*).

Pierwsza synteza była najbardziej osobliwa ze wszystkich. Był to *hindu-jazz*. Jego twórcą był urodzony w 1913 roku Jack Cole<sup>97</sup>, który zazwyczaj określony jest jako ojciec *jazz dance'u*. Przybył z orientalnej szkoły Denishawn. Na początku lat czterdziestych występował ze swoją grupą East Indian Dancers w wytwornych nowojorskich nocnych lokalach. Cole uważał indyjskie ruchy głową – *sundari* (przesunięcia głowy w płaszczyźnie horyzontalnej) za odizolowane ruchy. Połączył je z afro-amerykańską techniką izolacji. Jeszcze dzisiaj *sundari-ruchy* opisywane są w większości amerykańskich podręczników *jazz dance'u*. Znaczenie Cola polega na tym, że jako pierwszy biały tancerz uznał techniki izolacji za sedno czarnego *jazz dance'u*.

Cole zyskał popularność w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jako choreograf filmów produkowanych na Broadway'u i w Hollywood. Uczniem Cole'a był urodzony w 1921 roku Mat Mattox<sup>98</sup>, którego zalicza się do wiodących pedagogów *jazz dance'u*.

---

<sup>96</sup> Cyt. za Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 100.

<sup>97</sup> Jack Cole (ur. 27 kwietnia 1911, zm. 17 lutego 1974) afroamerykański tancerz, choreograf i reżyser teatralny znany jako „ojciec tańca jazzowego”; jego praca choreograficzna rozpoczęła się w latach trzydziestych i trwała do połowy lat sześćdziesiątych, zaczynał od tańca współczesnego, pracował w klubach nocnych, na scenie na Broadwayu i w hollywoodzkich filmach, kończąc karierę jako nauczyciel. Był nowatorskim choreografem pracującym z kamerą; był nauczycielem Jeromme Robinsa, Alvina Ailey i Boba Fosse. Na podstawie: <https://www.dancefilmsassn.org/Aboutfiscal-cole>[dostęp 24.06.2023]

<sup>98</sup> Matt Mattox (ur. 16 sierpnia 1921, zm. 18 lutego 2013) amerykański tancerz jazzowy i klasyczny; był performerem na Broadwayu i tancerzem w wielu hollywoodzkich musicalach. Jego najbardziej znaną rolę filmową była rola Caleba Pontipee w filmie „Siedem narzeczonych dla siedmiu braci” z 1954 roku. Po karierze na Broadwayu i w filmie Mattox przeniósł się do Europy, gdzie został szanowanym nauczycielem tańca jazzowego. Na podstawie: [https://www.dancemagazine.com/matt\\_mattox\\_1921ae2013/](https://www.dancemagazine.com/matt_mattox_1921ae2013/)[dostęp 26.06.2023]

Styl uprawiany przez Mattoxa wywodził się z *tap dance'u* i *tańca rewiowego* z elementami *baletu klasycznego*. Cole nauczył go izolacji jako podstawy w nauczaniu tańca jazzowego.

Pierwszym białym twórcą syntezy *jazz dance'u* był Louis Ligi. Początkowo uczył się *tap dance'u* i akrobatyki. Potem studiował *balet klasyczny* u pochodzącej z Rosji Bronisławy Niżyńskiej i Adolphe Bolma. W roku 1946 miał wypadek samochodowy, który spowodował trwający sześć miesięcy paraliż. Dopiero dzięki specjalnemu treningowi stopniowo odzyskiwał zdolności ruchowe. W tym czasie odkrył pożytek płynący z technik izolacji *jazz dance'u*. Jako pedagog charakteryzował się tym, że prócz różnych technik izolacji, których uczył, wzbogacał prowadzone przez siebie lekcje *jazzu dance'u* lirycznym charakterem *baletu klasycznego*.

Z grona innych białych pedagogów najbardziej zasłużonych dla rozwoju *jazz dance'u*, na pierwszym miejscu należy wymienić Ruth Walton i Gusa Giordano<sup>99</sup>. Walton wywodziła się jeszcze z tradycji czarnych Minstrels. Jej pierwszymi nauczycielami byli czarni przedstawiciele *tańca „ekscentrycznego”*. Potem studiowała u Pearl Primus i Marthy Graham. W 1949 roku opublikowała w czasopiśmie „Dance Magazine” traktat „Proudly I tap”, w którym odnajduje siebie w afro-amerykańskiej tradycji tańca. Jako pierwsza użyła nazwy *modern jazz dance*. Gus Giordano w 1966 roku wydał pierwszy podręcznik *jazz dance'u*, którego początek brzmi następująco: „*Jazz dance* jest najbardziej ludowym i najbardziej amerykańskim ze wszystkich amerykańskich tańców ludowych. Jeśli ludzie z innych krajów myślą o amerykańskiej muzyce i amerykańskim tańcu, to myślą o jazzie.”<sup>100</sup> Podstawami *jazz dance'u* są dla Giordana techniki izolacji, *jazz walks i levels*<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Gus Giordano (ur.10 lipca 1923, zm. 9 marca 2008 ), urodzony jako August Thomas Giordano III, był amerykańskim tancerzem jazzowym, nauczycielem i choreografem. Występował na Broadwayu, w teatrze i telewizji. Giordano nauczył tańca jazzowego tysiące ludzi na całym świecie. W 1953 założył Szkołę Tańca Gus Giordano, w 1963 Gus Giordano Jazz Dance Chicago; w 1990 stworzył Pierwszy Amerykański Światowy Kongres Tańca Jazzowego i jest autorem Antologii *Amerykańskiego Tańca Jazzowego* (1975). Wykładał w instytucjach na całym świecie, w tym w American Ballet Theater, The American University of Paris, Duke University, Joffrey Ballet i New York University, Giordano był jednym z prekursorów teatralnych lub broadwayowskich stylów tańca jazzowego, których nie należy mylić z afroamerykańskimi stylami jazzowymi, z których czerpał. Na podstawie: <https://www.giordanodance.org/gus-giordano>[dostęp 26.06.2023]

<sup>100</sup> Cyt. za Helmut Günther, *Jazz dance*, op.cit., s. 101.

<sup>101</sup> Levels: poziomy, położenia ciała w ćwiczeniach np. stojąc, kucając, kłęcząc, siedząc, leżąc.

### 2.1.3. Powojenna ewolucja

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte to szczytowy rozwój formy musicalu jazzowego. Jednym z najbardziej znanych twórców był wówczas Jerome Robbins, autor choreografii do m.in. „Fancy Free” oraz „West Side Story” (1957 – wersja filmowa – 1961).

Robbins - współcześnie znany głównie z osiągnięć choreograficznych – rozpoczął swą karierę jako tancerz, początkowo *baletu klasycznego*, potem *modern dance'u*. Studiował również *taniec hiszpański* i *orientalny*. Zawsze podkreślał, że dla niego i jego tancerzy podwaliny pedagogiki tańca tworzą *balet klasyczny* i *modern dance*. Jerome Robbins zyskał równe uznanie za swoją pracę w teatrze komercyjnym na Broadwayu. Był reżyserem musicali, sztuk teatralnych, filmów i programów telewizyjnych. To podwójne zainteresowanie zaowocowało oszałamiającą liczbą baletów i inscenizacji sztuk muzycznych, wyróżniających się różnorodnością, błyskotliwością, lirycznym pięknem i humorem. Jego prace charakteryzowały się intensywnością i zwięzłością ekspresji oraz szeroką gamą nastrojów – czy to rapsodycznych, introspekcyjnych, przejmujących czy prze zabawnych. Potrafił sprawiać, że najbardziej złożone ruchy wydawały się łatwe i całkowicie odzwierciedlały partyturę muzyczną, jakby były tworzone spontanicznie w tym konkretnym momencie. Żaden choreograf nie uosabiał tak amerykańskiej sceny ani nie był tak płodny w wydatkowaniu swojej twórczej energii. Wniósł wiele znakomitych dzieł do naszej kultury tanecznej, reprezentowanej na całym świecie oraz w ciągłych przedstawieniach musicali w ciągu 35 lat swojej pracy.

Jego kariera jako utalentowanego tancerza baletowego rozwinęła się w Teatrze Baletu, gdzie ze szczególnym wyróżnieniem tańczył rolę Pietruszki oraz role postaci w dziełach Fokina, Tudora, Massine'a, Lichine'a i de Mille'a, i oczywiście swoją pierwszą sensację choreograficzną: „Fancy Free” (1944). Ten balet, a następnie „Interplay” (1945) i „Facsimile” (1946), był wystawiany przez Ballet Theatre, po czym rozpoczął płodną i niezwykle udaną karierę jako choreograf, a później jako reżyser musicali i sztuk teatralnych na Broadwayu. Po jego pierwszym musicalu „On the Town” (1945) pojawiły się „Billion Dollar Baby” (1946), „High Button Shoes” (1947), „Look, Ma, I'm Dancing” (który współreżyserował z George'em Abbottem w 1948), „Miss Liberty” (1949), „Call Me Madame” (1950) oraz balet „Mały dom wuja Thomasa” w „The King and I” (1951). Jego praca była kontynuowana przy „Two's Company” (1952), „Pajama Game” (ponownie współreżyserowany z panem Abbottem w 1954 roku) i „Peter Pan” (1954), które wyreżyserował i opracował choreografię. W tym samym roku wyreżyserował także operę

„The Tender Land” Aarona Coplanda. Dwa lata później wyreżyserował i opracował choreografię „Bells are Ringing” (1956), a następnie historyczny, operowy i baletowy „West Side Story” (1957). Spektakl ten grany był z powodzeniem w polskich teatrach: 24 czerwca 1989 roku w Operetce Śląskiej w Gliwicach (polska prapremiera), Teatrze Muzycznym im. Danuty Baduszkowej w Gdyni, 31 marca 2001 roku w Operze na Zamku w Szczecinie, 24 kwietnia 2004 roku w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu, 8 kwietnia 2006 roku w Teatrze Rozrywki w Chorzowie, 22 marca 2009 wystawił go Elcki Teatr Tańca, 19 grudnia 2009 roku został on wystawiony w Teatrze im. Benedykta Kozłowskiego w Szczecinie i ostatnie wznowienie z 23 września 2022 roku zrealizowane było przez Operę i Filharmonię Podlaską w Białymstoku.

„West Side Story” doczekał się wznowienia filmowego, wyreżyserowanego w 2012 roku przez samego Stevena Spielberga. Jerome Robbins stworzył też choreografię do „Cygana” (1959) i „Skrzypka na dachu” (1964). Równolegle tworzył balety dla New York City Ballet, do którego dołączył w 1949 roku jako zastępca dyrektora artystycznego wraz z George'em Balanchine'em<sup>102</sup>. Do jego wybitnych dzieł należą „Goście” (1949), „Wiek niepokoju” (1951), „Klatka” (1951), „Flecista” (1951), „Popołudnie fauna” (1953), „Fanfare” (1953) i „Koncert” (1956), ten ostatni najzabawniejszy ze wszystkich baletów. Dla własnej firmy Ballets USA (1958-1962) stworzył „NY Export: Opus Jazz” (1958), „Moves” (1959) i „Events” (1961). Zespół występował z uznaniem w Stanach Zjednoczonych i Europie. W 1953 roku wyreżyserował dla telewizji program „Ford 50th Anniversary Show” z Mary Martin i Ethel Merman, a następnie w 1955 roku wyemitował program telewizyjny „Piotruś Pan”, za który otrzymał nagrodę Emmy. Współreżyserował i tworzył choreografię do filmu „West Side Story” (1960), za który otrzymał dwa Oscary. Poza Broadwayem wyreżyserował sztukę Arthura Kopita „Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad” (1962). W następnym roku wyreżyserował i był współproducentem filmu Brechta „Mother Courage and Her Children”. Z okazji dwudziestej piątej rocznicy powstania American Ballet Theatre (1965) wystawił taneczną kantatę Strawińskiego „Les Noces”, dzieło o wstrząsającym i ogromnym wpływie. Po triumfie „Skrzypka na dachu” Robbins poświęcił się tworzeniu baletów dla New York City Ballet. W 1988 roku wziął urlop, by wystawić „Broadway Jerome'a

---

<sup>102</sup>George Balanchine, właśc. Giorgi Balanchiwadze (ur. 9 stycznia lub 22 stycznia 1904 w Petersburgu, zm. 30 kwietnia 1983 w Nowym Jorku) – amerykański choreograf pochodzenia gruzińskiego. Syn kompozytora Melitona, brat kompozytora Andrii. Stworzył zespół New York City Ballet. Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/George-Balanchine> [dostęp 26.06.2023]

Robbinsa”, który został otwarty w 1989 roku i spotkał się z ogromnym uznaniem krytyków i publiczności, a w 1990 roku zrezygnował ze stanowiska naczelnego mistrza baletu – które dzielił z Peterem Martinsem – by poświęcić się innemu projektowaniu. Częściowa lista jego 54 dzieł obejmuje: „Dances at a Gathering” (1969), „Wariacje Goldbergowskie” (1971), „Młyn wodny” (1972), „Requiem kantyki” (1972), „Wariacje Dybuka” (1974), „G-dur” (1975), „Matka gęś” (1975), „Cztery pory roku” (1979), „us 19: Marzyciel” (1979), „Utwory fortepianowe” (1981), „Koncert Gershwin” (1982), „Kawałki szkła” (1983), „Jestem staromodny” (1983), „Antyczne epigrafy” (1984), „Brahms/Handel”(z Twylą Tharp, 1984), „Pamięci...” (1985), „Ciche miasto” (1986), „Piccolo Balletto” (1986), „Ives, Pieśni” (1988), „2 i 3-częściowe wynalazki” (1994) oraz „West Side Story Suite” (1995). Ponadto The Jerome Robbins Chamber Dance Company odbyły tournée po Chińskiej Republice Ludowej, sponsorowane w 1981 roku przez US Communications Agency. Podczas tej niezwykle owocnej kariery Robbins zasiadał w Narodowej Radzie ds. Sztuki w latach 1974-1980 oraz w Radzie Stanu Nowy Jork ds. Sztuki/Tańca w latach 1973-1988. Założył i częściowo ufundował Archiwum Filmowe Jerome'a Robbinsa z kolekcji tanecznej Biblioteki Publicznej Nowego Jorku w Lincoln Center. Jego liczne nagrody i wyróżnienia akademickie obejmowały Handel Medalion of the City of New York (1976), Kennedy Center Honors (1981), trzy doktoraty honoris causa, honorowe członkostwo w American Academy and Institute of Arts and Letters (1985) oraz w 1988 roku został odznaczony Narodowym Medalem Sztuki.

W podobnym czasie dużą sławą okrył się także tancerz i choreograf – Bob Fosse, twórca unikatowego stylu tańca jazzowego nazywanym *Fosse jazz*.

*Fosse jazz* został stworzony w latach czterdziestych i pięćdziesiątych przez Boba Fosse jako odgałęzienie jazzu na Broadwayu. Fosse czerpał inspirację ze swojego doświadczenia w wodewilu, nauk założyciela jazzu na Broadwayu, Jacka Cole'a, pracy z Fredem Astaire i własnej niepewności (nie lubił swoich dłoni ani przerzedzających się włosów i nie miał dobrej frekwencji). Fosse rozwinął unikalny styl choreograficzny i terminologię. *Fosse jazz* słynie do dziś z białych rękawiczek i czarnych meloników, gołębich palców, izolacji i zgarbionych ramion. Wiele popularnych ruchów jazzowych zostało stworzonych przez Boba Fosse i są nadal używane. Dziesiątki musicali zostały opracowane w jego charakterystycznym stylu, w tym „Cabaret” (1966), „Chicago” (1975), „All That Jazz” (1979). Fosse Jazz nie ograniczał się do sceny. Pomimo tego, że Fosse był odnoszącym ogromne sukcesy choreografem, do 1960 roku wciąż spotykał się z odmową ze strony reżyserów, którzy uważali, że jego ruchy są zbyt sugestywne.

W odpowiedzi sam zaczął reżyserować i tworzyć filmowe choreografie. W rezultacie zrewolucjonizował sposób filmowania tańca, torując drogę następnemu pokoleniu reżyserów. Fosse łączył „wodewil, striptiz, pokazy magii, kluby nocne, filmy i musicale na Broadwayu”<sup>103</sup>.

Inni znani tancerze jazzowi to także Gwen Verdon, znana z ról w „Damn Yankees”, „Chicago” i „Sweet Charity”, David Winters znany z roli A-Rab w „West Side Story”, wielokrotnie nagradzany choreograf filmów i programów telewizyjnych Genn Kelly, znany z „Deszczowej piosenki”, jak też Michael Bennett reżyser, scenarzysta, choreograf i tancerz, zdobywca nagrody Tony. „A Chorus Line” i „Dream Girls” to przykłady niektórych jego prac<sup>104</sup>.

Pierwszym białym Amerykaninem, który protestował przeciwko nowym syntezom był, wspomniany już w tej pracy, znany historyk jazzu Marshall Stearns. W roku 1958 przedstawił w „Dance Magazine” Ala Minnsa i Leona James’a, starych bohaterów Savoya, jako przedstawicieli prawdziwego *jazz dance’u*. Obydwaj tancerze pracowali od początku lat pięćdziesiątych w fabrykach. W 1959 roku Stearns opublikował w „Dance Magazine” sensacyjny wówczas artykuł, w którym domagał się powrotu do korzeni ludowych czarnego *jazz dance’u*. Odrzucił wszystkie jazz syntezę. W „West Side Story” nie znalazł ani w tańcu, ani w muzyce rzeczywistego jazzu. Dwa lata po jego śmierci, w 1968 roku, jego żona Jean opublikowała wielkie dzieło traktujące o historii *jazz dance’u*. W dziele tym wszyscy wielcy przedstawiciele *tap dance’u* zostali przedstawieni i zaliczeni do *jazz dance’u*.

Zainteresowanie afrykańskim tańcem zostało też pobudzone przez Les Ballets Africains z Gwinei, który w roku 1957 i 1958 w USA dawał swoje przedstawienia z ogromnym powodzeniem. W Nowym Jorku wystąpienie Afrykanów doprowadziło prawie do politycznego skandalu. Cenzor z Nowego Jorku żądał, żeby młode czarne kobiety nosiły biustonosze. Luban Vichey, amerykański manager trupy groził oskarżeniem Stanów Zjednoczonych, ponieważ twórcom nie chodziło o obrazę moralności, a o prezentację autentycznej sztuki ludowej.

Stearns doczekał jeszcze powrotu do korzeni ludowych *jazz dance’u*, jednakże nie na scenie i nie jako pedagog, ale w popularnych *soul-tańcach*. Od 1964 roku rozpoczęła się aktywna, rewolucyjna walka afro-amerykańskiej młodzieży, której skutkiem było to, że w 1965

---

<sup>103</sup> Clayton, Audrey. „How Jazz Works”. Na podstawie : [www.howjazzworks.com](http://www.howjazzworks.com). [dostęp 26.06.2023]

<sup>104</sup> Michael Bennett-amerykański tancerz, choreograf i reżyser musicali. Urodzony 8 kwietnia 1943 roku; zmarły 2 czerwca 1987 roku. Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/Michael-Bennett> [dostęp 26.06.2023]

roku wszyscy czarni mieszkańcy USA otrzymali pełne prawo wyborcze. Ale konstytucja praw człowieka prezydenta Johnsona nie zmieniła nędznego położenia Murzynów w gettach i na wiejskim Południu. W roku 1966 powstały ruchy walczące: Black Power i Black Panthers. Ich organizatorom nie chodziło tylko o wywalczenie polityczno-ekonomicznej władzy, ale także o utrzymanie afro-amerykańskiej kultury ludowej i możliwości powrotu do afrykańskich korzeni. Muzyka soul<sup>105</sup> była niczym innym, jak słyszalnym, rytmiczno-melodyjnym wyrażeniem nowej rewolucyjnej sytuacji.

Wielki przedstawiciel muzyki soul James Brown, był również aktywnym politycznym bojownikiem i dawał temu wyraz we własnej twórczości (np. w piosence „Say it loud I’m black and I’m proud”). Inni wielcy muzycy i piosenkarze soul to: Aretha Franklin, Wilson Pickett, Otis Redding. Znane soul grupy: Supremes, Temptations, Four Tops – wszystkie z Detroit – miasta samochodów, osiągały coraz większe sukcesy artystyczne i miały wpływ na kształtowanie kultury całego świata, w tym również tańca. Pochodząca z miasta samochodów muzyka znana była jako *motors music*.

Widocznym wyrażeniem soul-rewolucji były *soul-tańce*, które pojawiły się jednocześnie z muzyką w 1964 r. Klasyczne *soul-tańce*, znane również jako *funky dances*, powstały pomiędzy 1967 a 1970 rokiem. Najbardziej znane to *funky broadway*, *skate*, *shingaling*, *James Brown african twist*, *pearl*, *trighthen up*, *african funky*, *funky chicken*. Wszystkie te tańce były policentrycznymi *pelvis-tańcami*. Zaskoczeniem stało się to, że tańce te nie tylko natychmiast zostały przyjęte przez białą młodzież, ale także, że nauczyciele tańca nie wyrażali przeciwko temu prawie żadnych protestów. Tańce miednicą, jako najbardziej czarne ze wszystkich czarnych tańców, towarzyszyły Afro-Amerykanom cały czas w walce o wolność społeczną i kulturową.

#### 2.1.4. Wpływ na Europę

*Taniec jazzowy* stawał się bardzo popularny w USA i wolnymi krokami przenikał do Europy. W 1959 roku pojawił się po raz pierwszy w Niemczech czarny pedagog *jazz dance*’u Walter Nick, uczeń Dunham. Uczył tańca na Akademii Letniej, która wówczas odbywała się w Krefeld, a od 1961 roku w Kolonii. Nick asystował młodemu Szwajcarowi Alain’owi

---

<sup>105</sup> *soul* – popularny styl muzyczny wywodzący się z muzyki jazzowej.

Bernardowi, który w tym samym roku rozpoczął w Bernie swoją karierę jako tancerz i pedagog *tańca jazzowego*. Bernard stał się twórcą *jazz dance'u* w Szwajcarii oraz wykładowcą w szkole Palucca w Dreźnie. W tym samym roku wystawiono w Londynie „West Side Story”, w technice *jazz dance'u* a'la Robbins. Tak rozpoczął się od roku 1960 w Anglii, Europie Zachodniej i Skandynawii światowy rozkwit *jazz dance'u*. W roku 1961 „West Side Story” uczyniło *jazz dance* sławnym w całym zachodnim świecie.

Zainteresowanie *tańcem jazzowym* w Europie spowodowało również rozwój szkolnictwa. Najbardziej znaczącym ośrodkiem, jeśli chodzi o pracę pedagogiczną była Letnia Akademia Tańca w Kolonii. Regularnie przybywało tam 500 do 600 tancerzy z Ameryki, Europy Zachodniej, a czasami też z krajów socjalistycznych. Po Walterze Nicksie przybył w 1961 roku do Kolonii Tom Robas. W roku 1962 i 1964 został zaproszony ponownie Walter Nicks (razem z Claude Thompson w 1962). W roku 1963 *jazz dance'u* uczył Matt Mattox i Frank Dietki. W 1965 z Nowego Jorku przybyła Jeanne Belki. W 1966 zostali zaproszeni do Niemiec dwaj wielcy choreografowie i pedagodzy, Alvin Ailey i Frank Wagner. Ten ostatni był aż do 1969 roku. Wielu niemieckich pedagogów *jazz dance'u* zostało uczniami Franka Wagnera, wielu z nich pobierało nauki w jego nowojorskim studio. W 1970 roku czarnoskóry Donald Mc Kayle i biała Amerykanka Lynn Simonson, uczennica Matt Mattox'a, zostali zaproszeni do Kolonii. W 1972 roku w Niemczech prowadzone były równolegle trzy kursy *jazz dance'u*. Pedagogami byli Jaime Rogers (Los Angeles), Joe Lan Tjoa z Jawy oraz Lynn Simonson. Chociaż na Kolońskiej Letniej Akademii były oferowane także kursy *modern jazz dance'u*, to większym zainteresowaniem cieszył się jednak *jazz dance*.

Ruth Walton była pierwszym choreografem i pedagogiem jazzowym, która pisała o tym stylu. Pomiędzy 1958 a 1965 rokiem opublikowała trzy ważne skrypty o historii i technice. Drugim ważnym dziełem o *jazz dance'ie* był „Jazz with Ligi”, opublikowany w 1963 roku. W 1966 roku został napisany pierwszy oficjalny podręcznik (autor Gus Giordano) i opublikowany przez National Council of Dance Teachers Organization. Jean Sabatine przedłożył podręcznik dla amerykańskich szkół *jazz dance'u*, a Dolores Cayon z Haiti była pierwszą czarną tancerką, która napisała w 1971 roku książkę o *modern jazz dance*. W roku 1970 i 1972 ukazały się pierwsze, oba niemieckojęzyczne, dzieła o afro-amerykańskim i afrykańskim tańcu.

W tych samych latach, w których w Europie Zachodniej i Skandynawii *jazz dance* został uznany za styl sceniczny, powstała nowa forma gimnastyki: *gimnastyka jazzowa*. Pochodzi ona ze Szwecji. W 1966 roku Monica Beckman opublikowała swoją książkę „Jazz gimnastyka

w domu i w szkole”. W 1971 roku ukazał się czwarty nakład, w którym znalazło się też niemieckie tłumaczenie. Ta wczesna szwedzka *gimnastyka jazzowa* była w pełni zorientowana na amerykańską syntezę tańca jazzowego. Z czarnego *jazz dance’u* przejęła Beckman kilka izolacji głowy, pleców i miednicy. *Modern dance* wniósł ćwiczenia contraction i release<sup>106</sup> oraz ćwiczenia na podłodze. Niektóre ruchy nóg wywodziły się z *klasycznego baletu*. Ze Szwecji *gimnastyka jazzowa* przeniknęła do Europy Zachodniej. Na początku lat 70. powstał nowy kierunek *gimnastyki jazzowej*, który był zorientowany wprost na afro-amerykańskie techniki, przede wszystkim zaś została przejęta totalna policentryka *soul-tańców*. Technika izolacji została użyta jako środek wychowania cielesnego. Było jasne, że *jazz dance* aktywował części ciała, które w tradycyjnej gimnastyce nie były w pełni wykorzystywane: głowa, plecy, klatka piersiowa i miednica. *Gimnastyka jazzowa* wstąpiła w drugą fazę swojej krótkiej historii. Ta druga faza zaczęła się jako nowoczesna, muzyczna i taneczna rewolucja. W USA i Europie skończyła się w latach 1971-72. Dopiero teraz czarna technika *soul-tańców* została przeanalizowana. Generacja sportu i gimnastyki wyrosła właśnie z *soul-tańców*. To one są nośnikami nowej gimnastyki jazzowej. Od 1972 roku dwie rzeczy były jasne:

- ćwiczenia *gimnastyki jazzowej* zostały zaczerpnięte z afroamerykańskiego tańca,
- muzyka dla *gimnastyki jazzowej* może być jakimkolwiek młodzieżowym szlagierem, ale wziętym z afroamerykańskiej muzyki.

Nic tak nie dowodzi triumfalnego pochodu afroamerykańskiego tańca jak fakt, że czarna *jazz gimnastyka* wyparła tradycyjną gimnastykę w szkołach w Niemczech, Szwajcarii, Austrii. Dorobek artystyczny Afroamerykanów w dziedzinie muzyki i tańca jazzowego jest powszechnym dobrem, z którego możemy czerpać przyjemność, uprawiać te dziedziny sztuki i poddawać je nieustannej ewolucji.

Jeśli chodzi o europejskich nauczycieli, którzy na stałe wpisali się w historię tańca jazzowego wspomnieć należy o Ricku Odumsie<sup>107</sup>, absolwencie Wyższej Szkoły

---

<sup>106</sup>*Contraction i release*: ćwiczenia wprowadzone do techniki modern dance przez Marthę Graham; *contraction* - ruch dośrodkowy, kurczenie się mięśni; *release* - wydłużenie elementów ciała, ruch wydłużający w przestrzeni.

<sup>107</sup>Rick Odums-amerykański choreograf Rick Odums uzyskał dyplom ukończenia szkoły średniej w High School of Performing and Visual Arts w Houston w Teksasie i był pod wielkim wpływem matki Patricia Swayze, Patsy Swayze, oraz „Doktora Jazzu” Franka Hatchetta. Jako dyrektor artystyczny i choreograf Contemporary Chambre Dance Group w Nowym Jorku wystawiał różne spektakle taneczne, zanim ostatecznie przeniósł się do Paryża. W 1983 roku założył grupę taneczną „Les ballets de Rick Odums”, która łączyła precyzję baletu klasycznego ze zmysłowością i rytmem tańca jazzowego. Jest dyrektorem „Institut de Formation professionnelle Rick Odums”, oficjalnie uznanej szkoły szkoleniowej z naciskiem na balet, taniec współczesny

Widowiskowej i Sztuk Wizualnych w Houston w Teksasie. Tancerz, choreograf pedagog, Rick Odums tańczył w Houston Ballet, Houston Opera Ballet, Houston Jazz Balet, gdzie został zauważony przez Louisa Johnsona, amerykańskiego tancerza New York City Ballet, Jeromego Robinsona i choreografa tworzącego m. in. Teatr Tańca z Harlemu czy Alvin Ailey American Dance Company.

Odums tańczył na Broadwayu w Treemonisha Opery Scotta Joplina. Kształcił się w Alvin Ailey Dance Center i Teatrze Tańca Harlem. Występował u wybitnych choreografów, takich jak: Talley Beatty, Arthur Faria, Louis Johnson, Claude Thopson. Odums także tworzył choreografię. Pierwszą jego choreografią było „Guys and Dolls” z 1979 roku z udziałem Debbie Allen i Maurice’a Hinesa. Obecnie jest kierownikiem artystycznym grupy Ballet Jazz. W 1980 roku na stałe osiedlił się w Paryżu a w 1988 roku otworzył swoją szkołę taneczna w Paryżu: Centrum Tańca Jazzowego Ricka Odumsa, gdzie prowadzi zajęcia do dziś.

Innym nauczycielem, który wpłynął na rozwój tańca jazzowego w Europie był Matt Mattox. Tancerz, choreograf, nauczyciel – Mattox urodził się w 1921 roku i otrzymał solidne podstawy w balecie, zanim osiedlił się w Hollywood, gdzie przebywał od 1946 do 1953 roku. Do jego czołowych osiągnięć filmowych należą „Siedem narzeczonych dla siedmiu braci”, „Panowie wolą blondynki”. Partnerował Judy Garland, Cyd Charisse i Mitzi Gaynor, Marilyn Monroe, Gwen Verdon i Jane Russell. W 1948 roku Mattox został po raz pierwszy zatrudniony przez choreografa Jacka Cole'a na Broadwayu w show pt. „Magdalena”. Mattox tworzył liczne choreografie do filmów i musicali, z których najbardziej znane to te z lata 50. i 60., szczególnie „Hour Telefon Bell”. Styl ruchu Styl Mattox to forma, która czerpie ze stylu Cole, tańca współczesnego, etnicznego, flamenco, stepu oraz własnych badań i obserwacji baletu. Jest ona oparta na osobistym przekonaniu Mattoxa, że wszystkie formy tańca są równie ważne jako inspiracja i forma ekspresji. Mattox wyrażał potrzebę całkowitej wolności i ekspresji w tańcu poprzez „freestyle”.

Pedagogiem, który rozpoczął systematyczne nauczanie *tańca jazzowego* w Europie, w tym w Polsce i przez wiele lat tu pracował, był Szwajcar Alain Bernard, tancerz, pedagog i choreograf. Urodził się 30 sierpnia 1932 roku w Bazylei. Jako mały chłopiec przeżył – jak sam pisze – zauroczenie, a właściwie szok, oglądając tancerzy w kasynie w Campione we Włoszech, gdzie pojechał wraz z rodzicami. W 1939 roku, po przeprowadzce do Berna,

---

i taniec jazzowy. Na podstawie: <https://www.theapolis.de/en/organization/centre-international-de-danse-jazz-rick-odums> [dostęp 28.06.2023]

rozpoczął naukę w szkole podstawowej, gdzie podczas wieczornych występów zobaczył tancerzy zespołu Emmy Souerbeck, która uczyła się u słynnego Labana<sup>108</sup> w Zurychu. Wtedy mały Alain zdecydował, że chce być tancerzem. Wywołało to kategoryczny sprzeciw ojca, szanowanego i znanego wówczas profesora geologii. Mimo to Alain zrezygnował ze szkoły średniej, ale na prośbę rodziców ukończył szkołę ceramiczną. Realizując swoje marzenia, wstąpił do prywatnej szkoły tańca Beatrice Tschumi i jednocześnie tańczył w teatrze w Bernie. W latach 1950-59 pogłębiał swoją wiedzę taneczną w Paryżu i Nowym Jorku. W 1955 roku dostał angaż w Stadttheater w Bernie, gdzie tańczył w przedstawieniach operetkowych i operowych. Dwa lata później występował w Nowym Jorku. Tam też zadebiutował jako choreograf. W 1959 roku otworzył w Bernie własną szkołę Tanz-Studio, następnie w 1964 – otworzył szkołę w Biel. Jednocześnie brał udział jako tancerz w wielu baletach w Stadttheater, był wykładowcą w konserwatorium Ecole de Dance w Zurychu. Prowadził gościnne kursy w Lozanie, Winterthur, Lokarno, Zurychu, Bazylei, Hanowerze, Wiesbaden, Stuttgarcie i Pradze. Zrealizował wiele choreografii, m.in.: „Pantomimes Solitaires” - dla Anne Marie Darekli w 1974 r., „Elingtonia”, „Orpheus”, „Dandanza”, dla - Ballett Studio Arabesk w Sofi, „Dancing Ground” - dla zespołu Paraboly w Pradze w 1986 roku, „Celebration” – choreografię dla zespołu Aura w Kownie (w 2008 roku wystawiona w Polsce, w wykonaniu Kieleckiego Teatru Tańca), „Ondyna” – dla Teatru Wielkiej Opery i Baletu w Mińsku, oraz „Kopciuszek” – dla Akademii Baletowej w Mińsku<sup>109</sup>.

Jego podejście do *tańca jazzowego* ma często zastosowanie w nauczaniu młodych osób zwłaszcza w Polsce. Koncepcję jego metodyki nauczania kontynuowali kolejno czołowi nauczyciele *tańca jazzowego* w Polsce, w tym dr Elżbieta Pańtak<sup>110</sup> oraz dr Grzegorz Pańtak<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup>Rudolf Laban: prekursor tańca współczesnego, twórca zapisu tańca – kinetografii. Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/Rudolf-Laban> [dostęp 28.06.2023]

<sup>109</sup>Alain Bernard- (ur. 30 sierpnia 1932 w Szwajcarii, zm. 18 kwietnia 2012) – tancerz, choreograf i pedagog. Nauczył się tańca klasycznego w Bernie, Lozannie i Genewie. Przez dwa lata studiował również w szkole Marthy Graham w Nowym Jorku i był pierwszym uczniem, któremu przyznano stypendium z tej szkoły. Oprócz nauki tańca klasycznego w Szkole Baletu Amerykańskiego George'a Balanchine'a, miał okazję wziąć udział w zajęciach z nauczania tańca, które prowadził m.in. Anthony Tudor w Metropolitan Opera. W Polsce stworzył w Teatrze Muzycznym "Roma" balet "Coppelia" w 1996 roku i "Dziadek do Orzechów" w 1997 roku. Współpracował także z Kieleckim Tetrtem Tańca, w którym stworzył w 2008 roku spektakl „Celebration” Na podstawie: <https://graedu.pl/content/9276.html> [ 29.06.2023]

<sup>110</sup> Elżbieta Pańtak- tancerka, pedagog tańca, choreograf. Współzałożyciel i dyrektor Kieleckiego Teatru Tańca, jednego z trzech zawodowych, instytucjonalnych teatrów tańca w Polsce. Teatr ten założyła początkowo jako prywatny w 1995 roku a w 1998 roku przekształciła w stowarzyszenie na stałe zatrudniające tancerzy na etatach. W 2004 roku uchwałą Rady Miasta Kielce powołano Kielecki Teatr Tańca jako miejską instytucję kultury (od 2013 r. instytucję artystyczną).

<sup>111</sup>Grzegorz Pańtak-tancerz – solista Kieleckiego Teatru Tańca, pedagog tańca jazzowego i modern jazz, choreograf. Współzałożyciel i wicedyrektor Kieleckiego Teatru Tańca. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej

(założyciele Kieleckiego Teatru Tańca, pierwszego w Polsce Jazzowego Teatru Tańca), Krystyna Frąckowiak<sup>112</sup> (obecnie wicedyrektor ds. przedmiotów artystycznych Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu) czy Piotr Galiński<sup>113</sup> (Honorowy Prezes Polskiej Federacji Tańca, osobowość medialna). W chwili obecnej istnieje kilkanaście ośrodków w Polsce, w których szkoli się tancerzy w tej wyspecjalizowanej technice m.in. Kielecki Teatr Tańca, Akademia Ekonomiczno-Humanistyczna – Wydział Tańca w Łodzi (zarówno na poziomie prywatnym jak i akademickim) oraz jeden ośrodek, który szkoli wąskie grono instruktorów *tańca jazzowego* (Kurs Instruktorski Kieleckiego Teatru Tańca dla nauczycieli tańca jazzowego). Na pozostałych Kursach Instruktorskich dla nauczycieli tańca oraz uczelniach wyższych *taniec jazzowy* jest techniką pomocniczą w edukacji tancerza, pedagoga czy choreografa, choć stan ten ulega modyfikacji na przestrzeni lat, ze względu na rozwój wyżej wymienionej techniki (zwłaszcza w Polsce) czy też zauważalną modę na nią, ze względu na jej różnorodność stylów i pod-stylów oraz wysokospecjalistyczną kadrę pedagogiczną, naukową, dydaktyczną.

*Tańca jazzowego* w Polsce nauczają obecnie, oprócz wyżej wspomnianych m.in. choreograf, tancerz dyrektor artystyczny Teatru Buffo Janusz Józefowicz, stepująca Czeszka Irina Nowakowska, Jacek Wazelin, Paweł Michno, Anna Budnicka, Anna Wielogórska, Małgorzata Ziółkowska, Mateusz Pietrzak, Marta Czyż-Brunka czy tancerze młodego pokolenia związani z ruchem Polskiej Federacji Tańca<sup>114</sup> m.in. Adrianna Patałaszyńska czy Braian Poniatowski czy pedagodzy związani z Polskim Związkiem Tańca,

---

w Bytomiu (ekstern) oraz AWF w Katowicach. Wiedzę z zakresu stylów tańca jazzowego poszerza systematycznie u pedagogów paryskich szkół tańca.

<sup>112</sup>Krystyna Frąckowiak-obecnie nauczycielka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu, w ciągu 34 lat pracy, w tym 10 lat pracy artystycznej, 30 lat w zawodzie nauczyciela, zgromadziła znaczący dorobek zawodowy. W roku 1985 ukończyła studia magisterskie w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, na Wydziale Wychowania Muzycznego, w Sekcji Nauczycielskiej Tańca. Ukończyła studia podyplomowe z zakresu Zarządzania w Oświacie w Wyższej Szkole Komunikowania, Politologii i Stosunków Międzynarodowych w Warszawie organizowane przez ODN w Poznaniu (2014 r.). W roku 2002 uzyskała stopień nauczyciela dyplomowanego.

<sup>113</sup>Leszek Piotr Galiński (ur. 23 marca 19959 w Olsztynie ) – polski tancerz i choreograf specjalizujący się w tańcu jazzowym i towarzyskim. Honorowy Prezes Polskiej Federacji Tańca i wykładowca na seminariach szkoleniowych PFT, sędzia Międzynarodowej Organizacji Tańca (*International Dance Organization*). Prezentor telewizyjny, osobowość medialna (m. in. „Taniec z gwiazdami”).

<sup>114</sup> Polska Federacja Tańca to stowarzyszenie założone w 1994 roku i złożone z trenerów, choreografów i pedagogów tańca, skupiających w swych klubach tancerzy, którzy taniec traktują jako drogę życia. Od dnia 10 grudnia 2012 roku do dnia dzisiejszego prezesem PFT jest Piotr Patłaszyński, który pełni również funkcję *Sekretarza Narodowego The International Dance Organization (IDO) w Polsce*.

m.in. Aleksandra Zasada, czy wreszcie Zbigniew Zasada Jr. Obydwie organizacje współpracują ściśle z The International Dance Organization (IDO).

W Polsce teatrem, który specjalizuje się i szkoli tancerzy w tej technice jest Kielecki Teatr Tańca. Kielecki Teatr Tańca istnieje jako jeden z trzech instytucjonalnych teatrów tańca w Polsce. Teatr zadebiutował spektaklem „Uczucia”, którego premiera odbyła się w grudniu 1995 r. na deskach Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Choreografie do trzyczęściowego przedstawienia stworzyli Elżbieta Pańtak oraz Piotr Galiński.

Kielecki Teatr Tańca powstał w 1995 roku na bazie dokonań artystycznych prywatnego zespołu dr Elżbiety Pańtak. Od 1998 roku, jako Stowarzyszenie Kielecki Teatr Tańca, prowadzony był wspólnie przez dr Elżbietę Pańtak i dr Grzegorza Pańtaka.

Dnia 11 marca 2004 roku, na wniosek Prezydenta Wojciecha Lubawskiego, Teatr został powołany uchwałą Rady Miasta Kielce jako miejska instytucja kultury (od 2013 r. instytucja artystyczna, wpisana do rejestru Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego). Dyrektorzy mają na celu kreowanie zespołu specjalizującego się w repertuarze opartym na stylach tańca jazzowego w tradycyjnych i współczesnych jego odmianach. Dzięki szerokiemu wachlarzowi umiejętności i profesjonalnemu przygotowaniu artystów, prezentowany repertuar jest bardzo zróżnicowany, a Zespół, poza wystawianiem własnych produkcji, jest angażowany do działań w koprodukcjach (m.in. z Operą Wrocławską, Teatrem Niederbayern w Niemczech, Operą Izraelską, TVP, TVN, POLSAT). Wśród zrealizowanych przedstawień są kameralne formy choreograficzne oraz duże formy z udziałem orkiestry symfonicznej oraz chóru – m.in. prawykonania z Filharmonią Świętokrzyską: „Pasja” (muzyka Paweł Łukowiec, 2006), „Zdarzyło się w Jeruzalem” (muzyka Krzesimir Dębski, scenografia Borys Kudlička, 2008). Choreografowie gościnni, którzy realizowali spektakle w KTT to: Katarzyna Skawińska, Ira Nadia Kodiche, Zofia Rudnicka, Beate Vollack, Piotr Galiński, Thierry Verger, Witold Jurewicz, Andrzej Morawiec, Alain Bernard, Jacek Tyski, Sławomir Woźniak, Bill Goodson, Stacy Boeddeker, Richard Palomino, Ryszard Kalinowski, Stephen Dalettre, Angelin Preljocaj, Aleksandra Dziurosz, Alexandr Azarkevitch. Teatr współpracował z następującymi reżyserami: Jerzy Bielunas, Leszek Kumański, Krzysztof Jasiński, Jarosław Minkowicz, Michał Znaniecki.

### 2.1.5. Taniec jazzowy w środkach masowego przekazu

Obok rosnącej popularności *tańca jazzowego* w teatrach i szkołach tańca, należy w tym miejscu dokonać rekapitulacji rozwoju wpływu *tańca jazzowego* w mass-mediach w późniejszym okresie i jego udziału w produkcjach filmowo-telewizyjnych na świecie.

„West Side Story” z 1957 roku to pierwszy film taneczny, w którym reżyser i choreograf Jerome Robbins<sup>115</sup> połączył *mambo* oraz *Lindy* z *tańcem jazzowym*. John Travolta stał się niezwykle popularny od czasu wystąpienia w filmie „Gorączka Sobotniej Nocy” („Saturday Night Fever” z 1977 roku), w którym taniec jazzowy połączono z tańcem disco lat 70-tych. Także musical „Grease” z 1978 roku podkreślił rosnącą popularność tańca jazzowego od lat 50-tych. Jednak „Grease 2” z 1980 roku nie był już aż tak bardzo popularny jak jego poprzednik.

Ważnym momentem w kinematografii prezentującej taniec było pojawienie w 1979 roku się filmu „All That Jazz” choreografa i reżysera w jednej osobie Boba Fosse’a. Fosse użył w nim tańca jazzowego oraz stworzył swój niepowtarzalny, wysublimowany styl w którym minimalizm gestu jest rzeczą najistotniejszą i finezyjną w tańcu. W filmie „Fame” z 1980 roku, wyreżyserowanym przez Kevina Tancharoena, wykorzystano elementy *street dance’u* i *tańca jazzowego*. Film doczekał się wersji musicalowej pod tym samym tytułem, z librettem Jose Fernandez, muzyką Steve’a Margoshesa i tekstami Jacquesa Levy’ego. Musical został stworzony i opracowany przez Davida De Silvę, miał swoją premierę w 1988 roku w Miami na Florydzie. Zaowocował on wieloma inscenizacjami na całym świecie, w tym produkcją broadwayowską w Little Shubert Theatre w latach 2003-2004 pod tytułem „Fame on 42nd Street”. Po sukcesie filmu w Stanach Zjednoczonych Ameryki stworzono także serial

---

<sup>115</sup> Jerome Robbins, właśc. Jerome Wilson Rabinowitz (ur. 11 października 1918, zm. 29 lipca 1998) – amerykański choreograf, reżyser, tancerz i producent teatralny, który pracował w balecie klasycznym, na scenie, w filmie i telewizji. Znany z pracy przy musicalach: „On The Town”, „Piotruś Pan”, „West Side Story”, „High Button Shors”, „Wonderful Town”, „Bells Are Ringing” i „Skrzypek na dachu”. Jako reżyser filmowy, w 1956 przeniósł na ekran musical Król i ja. Pięciokrotny laureat Tony Award, odznaczony Kennedy Center Honors. W 1961 wspólnie z Robertem Wise zdobył Oscara za najlepszą reżyserię filmowej wersji „West Side Story”. Na podstawie: <https://jeromerobbins.org/a-biography-in-brief/> [dostęp 29.06.2023]

pod tytułem „Fame L.A.”, W 2009 roku powstał remake tego filmu, prezentującego obok *tańca jazzowego „styl uliczny”*, mianowicie *break dance*<sup>116</sup>.

*Break dance*’u również użyto w innym popularnym filmie tanecznym „Flashdance” z 1983 roku. *Break dance*’u użyto także w filmie „Breakin” z 1984 roku. „Footlosse” z 1984 roku to kolejny film, w którym *taniec uliczny* został użyty jako środek wyrazu frustracji ówczesnej młodzieży. Remake tego filmu był w 2001 roku.

W filmie „Białe noce” w reżyserii Tylora Hackforda („White Nights”) z 1985 roku, światowej sławy baletmistrz Mikhail Baryshnikov partnerował innemu znakomitemu, stepującemu tancerzowi Gregorowi Hinesowi, czym zasłynęli oboje jako wyjątkowy duet.

W tym filmie wystąpił także polski aktor Jerzy Skolimowski. George Hines został później zatrudniony w innym tanecznym filmie pod tytułem „Tap” z 1989 roku w reżyserii Nicka Castle’a. Obok Hinesa wystąpił w nim także Sammy Davis Jr, aktor i tancerz.

Taniec jazzowy przeżywał telewizyjny rozkwit wraz z powstaniem muzycznego kanału telewizyjnego MTV w 1981 roku. Taniec stał się w nim ważnym aspektem promocji muzyki, zwłaszcza w rozwijających się video-clipach (teledyskach<sup>117</sup>). Niemal każdemu utworowi muzycznemu towarzyszył taniec w teledyskach.

Jednymi z pierwszych, którzy wykorzystali taniec jazzowy w swoich teledyskach byli Elton John, Pat Benetar czy Michael Jackson, a także Madonna. Kanał MTV istotnie wpłynął na rozwój i popularyzację tańca na świecie. Nadal jednak udział w broadwayowskich

---

<sup>116</sup> Breakdance (inne nazwy: break, breaking, bboying, breakdancing) – rodzaj specyficznego i unikatowego tańca z dużą liczbą elementów siłowo-sprawnościowych oraz kroków wykonywanych „w parterze”, czyli rękami i nogami (a często całym ciałem) na ziemi. Osoba tańcząca breakdance to b-boy (mężczyzna) lub b-girl (kobieta). Jest to skrót od słowa break-boy/breakdance-boy. Po raz pierwszy słowa "b-boy" użył DJ Kool Herc na jednej z międzyblokowych imprez (block party/street jam). Taniec ten narodził się w latach 70. w Bronksie, dzielnicy Nowego Jorku i jest on jednym z czterech podstawowych i nieodłącznych elementów kultury hip-hop obok rapu, dżingu oraz graffiti.

<sup>117</sup> Teledysk (wideoklip) – forma sztuki filmowej towarzysząca utworowi muzycznemu, inspirowana filmem reklamowym. Z reguły fabuła teledysku nawiązuje do tematu utworu. Rozpowszechniony od początku lat 80., m.in. za sprawą amerykańskiej telewizji muzycznej MTV. Początkowo charakterystyczną cechą teledysków był swoisty montaż scen: żywiołowy ruch w kadrze pokazywano w szybko zmieniających się krótkich ujęciach. Obecnie najczęściej sposób prezentacji dobierany jest do nastroju wykonywanego utworu muzycznego. Teledysk w znaczeniu dzisiejszym powstał w 1975 r., kiedy to brytyjska grupa Queen nakręciła teledysk promujący utwór "Bohemian Rhapsody". Zdjęcia trwały cztery godziny, a produkcja, dzięki wykorzystaniu wozu transmisyjnego menadżera, kosztowała 4.500 funtów. Wszystkie efekty specjalne (m.in. efekt wielokrotnego cienia, będący wówczas szczytem techniki) zrobiono podczas nagrania. Już wcześniej zespół The Beatles nakręcił wiele filmików muzycznych, m.in. do piosenek: "Day Tripper", "All You Need Is Love", "Hey Jude", "Something". Także w Polsce, jeszcze we wczesnych latach 60. XX w., nagrywane były krótkie dwu-, trzyminutowe filmy muzyczne z udziałem grup muzycznych lub pojedynczych piosenkarzy; emitowano je w telewizji jako przerywniki pomiędzy programami.

musicalach czy filmach muzycznych był uznawany za niezwykle nobilitujący przez tancerzy na równi z udziałem w teledyskach. Niezwykły wpływ na rozwój tańca jazzowego i jego popularyzację miał „król popu” Michael Jackson, który w znakomity sposób łączył w swoich produkcjach styl tańca *broadway* z elementami tańców ulicznych.

Teledysk „Thriller” z 1983 roku zapoczątkował rewolucję w podejściu do teledysków z użyciem tańca i na długo ustanowił porzeczkę wysoko w tej dziedzinie. To rozbudowana, czternastominutowa etiuda filmowa, w której piosenka wpleciona jest w fabułę utrzymaną w konwencji horroru. Jest pierwszym teledyskiem, do którego realizacji zatrudniono twórcę filmów fabularnych. Jego reżyserem był John Landis (reżyserował m. in. komedię „The Blues Brothers”). „Thriller” na stałe został wpisany w Księgę Rekordów Guinnessa jako najczęściej oglądany teledysk, a inna piosenka „Beat it” była promowana wideoklipem ukazującym pojedynek dwóch gangów nawiązującym do „West Side Story”. W „Beat it” tańczył Billy Goodson, u którego miałam okazję pobierać lekcję w ramach Międzynarodowych Warsztatów Tańca Jazzowego w Kielcach czy tańcząc jako solistka w jego spektaklu „Jazz Dance-Back and Forth” stworzonym dla Kieleckiego Teatru Tańca. Najdroższym teledyskiem Jacksona w historii był „Scream”.

Jacksona uznano za twórcę kilku charakterystycznych kroków tanecznych, takich jak *moonwalk* czy *ruchy robota*. Jednakże za twórców *moonwalka* śmiało uznać możemy braci Nicholas, Fayarda<sup>118</sup> i Harolda<sup>119</sup>, którzy stworzyli żywiołowy styl amerykańskiego tańca teatralnego lat 30., łącząc jazzowy rytm ze stepowaniem, akrobatyką, baletem i czarnym tańcem narodowym. Ich rytmiczna błyskotliwość, muzykalność, elokwentna praca nóg i pełna ekspresja nie mają sobie równych, a ich taniec reprezentuje najbardziej wyrafinowane wyrażenie jazzu jako perkusyjnej formy tanecznej. W 1991 roku otrzymali nagrodę Kennedy Center Honors za wyjątkowy wkład w kulturę amerykańską. Są bohaterami wielokrotnie nagradzanego filmu dokumentalnego „The Nicholas Brothers: We Sing and We Dance” (1989) oraz książki „Brotherhood in Rhythm: The Jazz Tap Dancing of the Nicholas Brothers” (2000)<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup>Fayard Antonio Nicholas ur. (28 października 1914 w Mobile, Alabama, zm. 24 stycznia 2006 w Los Angeles, Kalifornia) -amerykański tancerz jazzowy.

<sup>119</sup>Lloyd Nicholas ur.(17 marca 1921 w Winston-Salem, Karolina Północna, zm.3 lipca 2000 w Nowym Jorku, Nowy Jork)- amerykański tancerz jazzowy.

<sup>120</sup>Constance Valis Hill, *Brotherhood in Rhythm: the Jazz Tap Dancing of the Nicholas Brothers*, 2000

Zatem Michael Jackson spopularyzował *moonwalka*, podobnie jak Madonna zainspirowała się choreografią dłoni Boba Fosse w teledysku „Vouge”, co rzuciło nowe światło na rozwój tańca jazzowego, a przede wszystkim dało nowe życie takiemu stylowi tańca jak *voguing*. To właśnie dzięki Madonnie *voguing* trafił do mainstreamu. Wokalistka w charakterystyczny sposób zatańczyła w teledysku do swojego hitu "Vogue" z 1990 roku.

Początki *voguingu* to jednak lata 60., kiedy to Afroamerykanie z Harlemu opracowali ruchy na podstawie późnych modelek i modeli z magazynu „Vogue”. Choreografie zyskały wówczas uznanie szczególnie wśród środowisk LGBT, a dziś *voguing* trafia do wszystkich. Inspiracje choreografiami jazzowymi możemy także znaleźć u Jennifer Lopez np. w teledysku do „I’m glad”, w którym wciela się w rolę i wykonuje choreografię z kultowego filmu „Flashdance”, czy u Beyonce, która np. w teledysku do „Naughty Girls” tańczy wraz z innym wokalistą Usherem choreografię, inspirowaną musicaliem „The Band Wagon” z 1953 roku, w którym tańczą wspaniali tancerze tego okresu: Fred Astaire i Cyd Charisse. Ci artyści propagują *taniec jazzowy* w swojej sztuce jako ważniejszy aspekt kreacji własnego wizerunku i dorobku artystycznego.

Do filmów tanecznych, które również ukazały się w ostatnich latach należą m.in.: „Center Stage” (2000), „Bootmen” (2000), „Dancer” (2000), „Billy Elliot” (2000), „Save the Last Dance” (2001), „Bojangles” (2001) i „The Company” (2003). Mimo, że film „Center Stage” skupia się głównie na przesłuchaniach i zmaganiach tancerzy baletowych, jednak w wielu wiodących scenach aktorzy tańczą w technice tańca jazzowego. Inne filmy to „Honey” (2003) i „You Got Served” (2004). Te dwa ostatnie filmy traktują o tańcu jazzowym jako tańcu ulicznym. Kolejny film „Take The Lead” (2006) został zainspirowany prawdziwą historią nauczyciela tańca, który poświęcał swój czas, aby uczyć tańca towarzyskiego uczniów szkół średnich.

W 2006 roku powstał „Step Up” przedstawiający mieszankę ulicznego tańca, tańca klasycznego, współczesnego oraz jazzu. Film ten fabułą nawiązywał do filmu z 1980 roku pod tytułem „Fame”. W 2007 roku powstał kolejny film wykorzystujący elementy *hip-hopu* oraz *steppingu*<sup>121</sup> (*stompu*) pod tytułem „Stomp the Yard”.

---

<sup>121</sup> Stepping lub step-tanec jest to specyficzna forma perkusyjna tańca, w którym tancerz używa całego ciała do tworzenia skomplikowanych rytmów i dźwięków poprzez łączenie kroków, klaskania, słów, okrzyków. Stepping może być wykonywany przez pojedynczych wykonawców, powszechnie wykonywany jest on jednak przez grupy, które przypominają formacje wojskowe, przez co efekt jest wzmocniony. Stepping wykorzystuje elementy gimnastyki, break dance, afro, stepowania, hip hopu. Niekiedy wykorzystuje się rekwizyty, takie jak laski czy kije.

Kolejne filmy taneczne to „Step Up 2, Ulice” i kolejna część z 2010 roku „Step Up 3D”, ze znakomitą tancerką Sofią Boutellą. W 2012 roku pojawił się kolejny „Step Up 4”.

Na popularyzację tańca w telewizji, w tym tańca jazzowego nieoceniony wpływ miały programy telewizyjne traktujące o tańcu: „So You Think You Can Dance”, wyprodukowany przez Fox Broadcasting Company w 2005 roku w Stanach Zjednoczonych. Twórcami programu byli Simon Fuller oraz Nigel Lythgoe. Program doczekał się swoich blisko 26 wersji w różnych krajach świata. „You Can Dance – Po prostu tańcz!” to polski program typu talent show emitowany w latach 2007–2012 i 2015–2016 na antenie telewizji TVN, oparty na formacie „So You Think You Can Dance”. Produkcją programu dla telewizji TVN zajmowało się przedsiębiorstwo Mastiff Media Polska. 9 grudnia 2007 roku pojawił się program „Po prostu taniec”, będący fuzją programów „Taniec z gwiazdami i „You Can Dance – Po prostu tańcz”. Po latach przerwy wznowiono emisję programu w stacji TVP2 pod nazwą „You Can Dance-nowa generacja”. Program emitowany jest do dziś.

Innym programem propagującym taniec, przede wszystkim taniec towarzyski, jest brytyjski „Strictly Come Dance” zrealizowany dla BBC, wyemitowany po raz pierwszy w 2004 roku. Program posiada swoje edycje w blisko 30 krajach świata. Polską wersją formatu jest program „Taniec z gwiazdami” emitowany przez telewizję TVN od 2005 roku.

Innym programem tanecznym jest „Got to Dance” (pierwotnie zatytułowany „Just Dance”), nadawany od 2009 roku w wielkiej Brytanii oraz Irlandii przez telewizję Sky. Polską wersję od 2012 do 2013 roku emitowała telewizja Polsat pod tytułem „Got to Dance. Tylko Taniec”.

Powstał też szereg kanałów telewizyjnych oraz internetowych na świecie propagujących różne techniki i style taneczne na przykład Dance TV czy Dance Channel TV.

### **2.1.6. Zakończenie**

*Taniec jazzowy* funkcjonuje nadal i rozwija się. Do jego rozpowszechniania przyczyniają się zarówno czarni, jak i biali pedagodzy na całym świecie, prezentując rozmaite odmiany tego stylu tańca. Ów styl należy dziś do programu nauczania wielu szkół dla tancerzy

---

Stepping jest silnie zakorzeniony w Afryce i tańcach etnicznych. Praktykowany był w afrykańskich wspólnotach od 1900 roku, a także w szkołach afro-amerykańskich czy później w wojsku.

zawodowych i amatorów. Wielu pedagogów europejskich wykształciło swój własny styl, ale najlepsze wykształcenie zdobywali u pedagogów *tańca jazzowego* o amerykańskim rodowodzie.

W tym miejscu chciałabym zwrócić uwagę na pochodzenie i pierwotne znaczenie słowa *jazz*. Choć prawidłowe określenie etymologii tego słowa nastrocza dziś wiele problemów, to wiadomo, że już w XIX wieku Czarnoskórczy używali go zarówno w formie czasownikowej, jak i rzeczownikowej. Jego pierwotne znaczenie to: *siła, gwałtowność, ekstatyczne podniecenie*. Jako czasownik jest dzisiaj używany w zwrocie *jazz around*, co znaczy trwać w ruchu i być podnieconym, oraz *jazz up*, co znaczy aktywizować, zachwycać się, być w stanie ekstazy. Słowo *jazz* ma także podtekst seksualny. Na przykład jedna z figur tanecznych nazwana była *jazzbo glide* co znaczyło członek męski. Wyraz *jazz* ukrywa w swoim znaczeniu także inne, stare afro-amerykańskie określenie – *funky*, co można tłumaczyć jako: *nieziemski, zmysłowy, ekstatyczny*. W *tańcu funky* określa się policentryczną technikę czarnych. Z tego powodu *funky* jest identyczne z nowoczesnym *soul z pelvis-tańcami*.

Współcześnie rozróżniamy trzy style *tańca jazzowego*: *primitiv jazz, modern jazz i pop jazz*. *Primitiv jazz* jest *tańcem jazzowym* czarnych, wywodzącym się z tańców afrykańskich. W Europie styl ten nie cieszy się dużym zainteresowaniem. Wynika to z możliwości, a raczej braku możliwości cielesnych europejskiego tancerza, któremu techniki izolowanych ruchów są obce, nie wyrastające z tradycji, dlatego trudne do opanowania.

*Modern jazz* jest to *taniec jazzowy* białych. Stanowi on syntezę *tańca* czarnych z *tańcem modern* białych. Nieformalnie, tancerze i pedagodzy dzielą ten styl na: *jazz* i *modern jazz*. Im więcej ćwiczeń i charakteru zaczerpniętego z *primitiv jazz* i ruchów izolacyjnych, tym bliżej do czystego *jazz dance'u*. Natomiast nasycenie *tańca* charakterem *tańca modern* białych, bez szczególnej uwagi w kierunku multiplikacji, policentryzmu i izolacji, tworzy styl *tańca* zwany *modern jazzem*.

*Pop jazz* to wszystkie formy związane z aktualnie modną muzyką taneczną (*disco, break dance, hip hop, funky jazz*). *Pop jazz* spotykamy w telewizyjnych widowiskach, wideoklipach i koncertach gwiazd muzyki rozrywkowej. Bardzo istotne jest porównanie szeroko pojętego *modern jazzu* z *pop jazzem* w zakresie stosowania w nich techniki *tańca* i charakteru pracy tancerzy w tych stylach. Najpierw jednak należy w tym miejscu zrobić pewne zastrzeżenie.

Uważam, iż nie ma mniej ważnych bądź niższych w hierarchii stylów i technik tanecznych, są jedynie słabsi bądź lepsi tancerze. Pogląd mój wywodzi się z obserwacji

wybitnych tancerzy, wielu technik i stylów, których perfekcja zachwyca idealnym wyczuciem istoty danego tańca. Szczególnie w tańcach jazzowych nie zbiega się to z szeroko rozpowszechnionym poglądem, który foruje tancerza kształconego klasycznie, czyniąc balet złotym środkiem dla zawodu tancerza. Dziś perfekcja stylu w każdym tańcu doszła do tak wysokiego poziomu, że jedynie ścisła specjalizacja może doprowadzić adepta do najlepszych wyników. Specjalizacja ta nie ma jednak charakteru wyłącznego stosowania jednej techniki i stylu. Głównym celem nauczania jest świadome łączenie wielu technik tanecznych. Po tym zastrzeżeniu, wracając do porównania szeroko pojętego *modern jazzu* i *pop jazzu*, można powiedzieć, że większość tancerzy *modern jazzu* korzysta z techniki *tańca klasycznego* i techniki *modern*, budując na tych technikach *styl jazzowy*. Natomiast wśród tancerzy *pop jazzowych* technika klasyczna czy *modern* nie jest kluczowa i stosowana jest raczej dodatkowo. Kluczowe jest natomiast wykształcenie sprawności ciała w rozumieniu sportowym, wypracowanie indywidualnego swingu ciała, umiejętności improwizacji rytmicznej w izolowaniu ciała oraz zmierzanie do swobody zmiany dynamiki ruchu, niezależnie od akompaniamentu muzycznego. Wszystkie style *pop* ulegają ciągłej ewolucji, dając duże możliwości rozwoju tancerza i wielkie pole możliwości dla pedagogów i choreografów.

*Jazz* zmienił myślenie wszystkich współczesnych artystów, pojawiając się także w dziedzinach sztuki o klasycznej tradycji. Przykładem może być muzyka klasyczna XX wieku czy *balet neoklasyczny*.

Osobiście uważam, że rozwój techniki jazzowej jest podyktowany nieustannym rozwojem psychospołecznym, mieszaniem kultur, rozwojem muzycznym oraz ekspresją tancerzy czy pedagogów w technice jazzowej praktykujących. Taniec jazzowy jako mieszanka kulturowa, synergia sztuk, umiejscowiona historycznie, posiadająca swoją własną metodologię i kulturę tańca ogólnie stał się unikatowym na skalę światową dziedzictwem kulturowym. Jego estetyka polega na płynności, intensywnej i bezpośredniej ekspresji, kolorze emocji i niemal zwierzęcej sile.

## 2.2. Metodyka tańca jazzowego

Wiedzę, którą pragnę podzielić się w powyższym rozdziale nabyłam w toku blisko 25-letniej pracy jako tancerka, a także pedagog i choreograf z 20-letnim stażem. Poniższe rozważania opieram na licznych lekcjach, w których uczestniczyłam w Kieleckim Teatrze Tańca czy wielu warsztatach w kraju oraz poza jego granicami, głównie w Paryżu czy Nowym Jorku.

W myśl zasady, którą cytuję za Konfucjuszem<sup>122</sup>: „Wybierz pracę, którą kochasz, i nie przepracujesz ani jednego dnia więcej w Twoim życiu”, obrana przeze mnie droga życiowa pozwoliła na samorealizację jako tancerka, pedagog oraz choreograf, a wiedza i umiejętności nabyte w toku kariery zawodowej pozwalają do dnia dzisiejszego dzielić się nimi z rzeszą zdolnych i pracowitych adeptów tej wymagającej sztuki jaką jest *taniec jazzowy*.

Jako technikę tańca rozumiem pewien zbiór opisanych ćwiczeń (*ćwiczenie*<sup>123</sup> jako czynność wykonywana i powtarzana w celu opanowania jakiejś umiejętności) oraz kroków tanecznych, rozumianych przeze mnie jako część tańca, służąca tancerzowi do przemieszczania się w określonej *kinesferze*<sup>124</sup>, a choreografowi do tworzenia *choreografii*<sup>125</sup>. Styl tańca przyporządkowany jest danej technice. Styl tańca jest osobliwy, zawiera bowiem pewien zespół cech wspólnych charakterystycznych w danej technice, ale jednocześnie unikatowy poprzez sposób wyrażania się i stałą tendencję w wyborze środków ruchowych, Może to być muzyka, tempo czy charakterystyczne dla danego stylu kroki taneczne.

Jazz jest obszerną techniką taneczną, czyli zbiorem opisanych ćwiczeń i kroków tanecznych. Rozwój tej techniki związany jest ściśle z historycznym rozwojem muzyki

---

<sup>122</sup>Konfucjusz (chiń. 孔子 / 孔夫子; pinyin *Kǒng Zǐ / Kǒng Fūzǐ*; dosł. „Mistrz Kong”; ur.551 p.n.e. w Qufu, zm. 479 p.n.e.tamże) – chiński filozof, twórca konfucjanizmu. Konfucjanizm głosi, że zbudowanie idealnego społeczeństwa i osiągnięcie pokoju na świecie jest możliwe pod warunkiem przestrzegania obowiązków wynikających z hierarchii społecznej oraz zachowywania tradycji, czystości, ładu i porządku

<sup>123</sup>Słownik Języka Polskiego PWN, [www.sjp.pwn.pl](http://www.sjp.pwn.pl)

<sup>124</sup>Kinesfera- pojęcie stworzone przez Rudolfa Labana. Kinesfera jest to „osobista przestrzeń otaczająca każdego z nas; rozciąga się ona tak daleko jak daleko jesteśmy w stanie sięgnąć w dowolnym kierunku” -cytat zJ. Newlove, J. Dalby, „*Laban dla wszystkich*”, tłum. Patrycja Mikulska, Warszawa 2011, s. 128.

<sup>125</sup>Choreografia (z gr. *χορεία* "taniec" i *γραφή* "pisać") – pierwotnie zajmowała się układem ruchów tanecznych w balecie, *komponowaniem tańca*, dziś pojęcie to rozszerzyło się na wszystkie dziedziny, w których ruch ludzki ma charakter artystyczny – na pokazowe walki, ruch gwiazd muzyki rozrywkowej, łyżwiarstwo figurowe czy gimnastykę artystyczną. Coraz częściej także choreograf – będąc odpowiednikiem kompozytora na etapie tworzenia, czy dyrygenta albo reżysera w teatrze operowym – układa sceny walk na potrzeby filmu.

na świecie. Dlatego tak licznie możemy wymienić współcześnie istniejące i praktykowane style tej techniki.

Obecnie znane są następujące style tańca jazzowego, bazujące na technice tańca jazzowego, a klasyfikowane muzyką i charakterem ruchu: *broadway jazz*, w tym *musical*, *lirycal jazz*, *ballet jazz*, *contemporary jazz*, *modern jazz*, *modern jazz underground*, w tym *modal*, *afro jazz*, *etno jazz*, *latino jazz*, w tym *salsa jazz*, *street jazz*, *jazz rock*, *funky jazz*, *fusion jazz*, *hip-hop*. Pewnego rodzaju novum w tańcu jazzowym jest *commercial*. Ten styl taneczny łączy elementy wielu innych stylów, takich jak *hip-hop*, *jazz*, *street dance* czy *dancehall*, co pozwala na tworzenie interesujących i zróżnicowanych sekwencji tanecznych.

Style tańca jazzowego bazują na podstawach techniki tańca jazzowego, czyli: policentryzmie, polirytmi, swingu, twiście. Wszystkie style są ściśle związane z własnym gatunkiem muzycznym. Ćwiczenia z techniki tańca jazzowego odnajdziemy w lekcjach poszczególnych stylów (*izolacje*, *table top*, *swing*, *bounce*, *brush*) czy charakterystyczne kroki taneczne (*walk jazzowe chasse*, *pas de boure* czy *slide* i *kick*).

### **2.2.1. Określenie przestrzeni i kierunków w tańcu**

Aby wprowadzić rozróżnienie pozycji w tańcu jazzowym, należy wcześniej określić położenia orientacyjne ciała ludzkiego w przestrzeni. Umiejętność orientacji w przestrzeni jest warunkiem dobrego funkcjonowania człowieka w otaczającej rzeczywistości. Zasadniczą rolę w poznawaniu przestrzeni odgrywają: procesy poznawcze, zasób pojęć, znajomość schematu ciała, wyobrażenia przestrzenne, wiedza o otoczeniu, operowanie relacjami odległości i czasu. Przestrzeń jest pojęciem skomplikowanym, ponieważ w życiu codziennym mamy do czynienia z mnogością rzeczy, nie zaś z pojedynczymi przedmiotami. Dlatego poznanie przestrzeni jest procesem złożonym i długotrwałym, a zakres treści orientacji przestrzennej jest bardzo szeroki. Aby przestrzeń mogła być maksymalnie użyteczna musi być zrozumiała i całkowita. Dorosły człowiek ma świadomość przestrzeni znajdującej się zarówno przed jak i za nim. Natomiast małe dziecko ma duży problem z wyobrażeniem sobie przestrzeni za swoimi plecami. Musi zatem poznać przestrzeń całą swoją osobą, swoim ciałem, zmysłami, uczy się w ten sposób panujących w przestrzeni zależności.

Reasumując, orientacja przestrzenna to wyobrażenie schematu własnego ciała, znajomość kierunków i położenia w przestrzeni. Oparta jest na doznaniach wzrokowych,

dotykowych, słuchowych, kinestetycznych. Zdolności wykonawcze w sferze motoryki, a także werbalne ujmowanie przestrzeni, są istotnym ogniwem przekazywania tego, jak tancerz widzi przestrzeń, jak umie się w niej znaleźć i jak umie wyjaśnić zależności między obiektami przestrzeni<sup>126</sup>.

Lekcja tańca ma ten proces wzmocnić. Pomoże to w przyszłości w budowaniu choreografii przestrzennych, bardziej złożonych a także w samej kompozycji lekcji tańca.

Wyróżnić możemy zatem:

- osie ciała,
- płaszczyzny ciała.

Osie ciała możemy natomiast podzielić na:

- pionowe albo długie (*axes verticales s. longitudinales*), przy czym oś biegnąca przez szczyt głowy nosi nazwę osi głównej,
- poprzeczne albo poziome (*axes transversales s. horizontales*), prostopadłe do pionowych i biegnące od strony prawej do lewej,
- strzałkowe (*axes sagittales*), prostopadłe do poprzednich i biegnące od przodu ku tyłowi.

Płaszczyzny ciała dzielimy na:

- strzałkowe (*plana sagittalia*), biegnące pionowo od przodu do tyłu, przy czym płaszczyzna strzałkowa ułożona w osi głównej nosi nazwę płaszczyzny pośrodkowej (*planum medianum*),
- czołowe (*plana frontalia*), biegnące pionowo, prostopadłe do płaszczyzn strzałkowych,
- płaszczyzny poprzeczne albo poziome (*plana transversalia s. horizontalia*), ustawione pod kątem prostym w stosunku do płaszczyzn poprzednio wymienionych.

---

<sup>126</sup> Gruszczyk- Kolczyńska, E., Zielińska, E., Dobosz, K.(1992), Kształtowanie w umysłach dzieci świadomości schematu własnego ciała i umiejętności orientowania się w przestrzeni. Wychowanie w przedszkolu nr 2,3,4.

Powiedzieć należy w tym miejscu o kierunkach i położeniach ciała w przestrzeni:

- w stosunku do płaszczyzny pośrodkowej: kierunek przyśrodkowy (*medialis*) i boczny (*lateralis*), przy czym położenie narządu znajdującego się w samej płaszczyźnie pośrodkowej nosi nazwę położenia pośrodkowego (*medianus*),
- w stosunku do płaszczyzn czołowych: kierunek przedni (*anterior*) i tylny (*posterior*),
- w stosunku do płaszczyzn poziomych: kierunek górny (*superior*) i dolny (*inferior*),
- w stosunku do zewnętrznej powierzchni ciała: położenie powierzchowne lub zewnętrzne (*superficialis s. externus*) i głębokie, inaczej zwane wewnętrzne (*profundus s. internus*).

Na kończynach:

- położenie bliżej przyczepu kończyny do tułowia – położenie bliższe (*proximalis*),
- dalej od przyczepu kończyny do tułowia- położenie dalsze (*distalis*).

Brzegi przedramienia ręki określa się jako: łokciowy (*ulnaris*) i promieniowy (*radialis*), brzegi zaś goleni i stopy jako: piszczelowy (*tibialis*) i strzałkowy (*fibularis*). W oznaczeniach kierunku położenia na rękę przyjmuje się określenia grzbietowy (*dorsalis*) i dłoniowy (*volaris*), na stopie zaś określenia: grzbietowy (*dorsalis*) i podeszwowy (*plantaris*).

Zamiast oznaczenia kierunków położenia „górny” i „dolny” stosować można wobec tułowia określenia: czaszkowy (*cranialis*) i ogonowy (*caudalis*).

Możemy wyróżnić w tańcu osiem kierunków tańca, zgodnych z ruchem wskazówek zegara:

I (przód), II (diagonal/przekątna prawy, przedni), III (bok, prawa strona), IV (diagonal prawy, tylny), V (tył), VI (diagonal lewy, tylny), VII (bok, lewa strona), VIII (diagonal lewy, przedni)<sup>127</sup>. Wymienić należy także przypadki, kiedy tańczymy w kierunkach góra-dół.

### 2.2.2. Pozycje rąk i nóg w tańcu jazzowym

Charakterystyczne dla tańca jazzowego jest ułożenie ciała. Ciężar w tańcu jazzowym jest umiejscowiony na przedniej części stopy, to znaczy na dużym palcu, „podbiciu” i małym palcu. Stopy ustawione są w charakterystycznym ułożeniu *parallel (równolegle)*. Tancerz

---

<sup>127</sup> Agrypina Waganowa, „Zasady tańca klasycznego”, Kraków 1961, str. 15

powinien mieć wrażenie, jak gdyby ktoś mu wsunął kartkę papieru pod piętę. Należy zwrócić uwagę by zewnętrzne krawędzie stóp były ustawione idealnie równolegle (pięty nieznacznie kierujemy na zewnątrz, odśrodkowo). Pozycje *parallel* i umiejscowienie ciężaru ciała nadają postawie tancerza siłę i postumentalność. Często mówi się o tancerzu silnie osadzonym w podłodze czy parkiecie.

Pozycje ciała w technice jazzowej możemy wyróżnić osobno:

- w leżeniu – na plecach, z podciągniętymi nogami, na brzuchu, na boku,
- w klęku i siadzie na kolanach,
- w staniu.

Co do pozycji rąk możemy mówić o dwóch systemach:

- europejskim systemie według Alaina Bernarda,
- amerykańskim według Ricka Odumsa.

Pozycje rąk w systemie europejskim:

- a) przygotowawcza – ręce wzdłuż tułowia (*long jazz arms*), I, II, III, IV, diagonalna (pozycja V „górne”), krótka/skrócona- *short jazz arm* (równoległa bądź prostopadła), V „dolne”,
- b) charakterystyczne pozycje skrócone w stylu *afro* (dłonie szeroko) czy *broadway* (dłonie z okresu XVII w., tak zwana „maniera arystokracji francuskiej”).

Dłonie w pozycjach jazzowych najczęściej skierowane są do podłogi bądź wewnętrzna strona dłoni odkręcona jest czołowo. Rzadko dłonie odkręcone są wewnętrzną stroną do sufitu. Jedynie w pozycjach diagonalnych są ułożone w ten sposób.

Ręce w tańcu jazzowym ułożone są w dość charakterystyczny sposób. Ręce są proste, często z rozstawionymi palcami. Gus Giordano definiował ręce jazzowe jako dłonie odwrócone przodem do publiczności z wydłużonymi, rozciągniętymi palcami<sup>128</sup>. Inny teoretyk Frank

---

<sup>128</sup>Giordano Gus, *Jazz Dance Class: Beginning Thru Advanced*. Princeton Book Company, 1992

Hatchett w swojej książce o tańcu jazzowym, również jak Giordano, pod pojęciem rąk jazzowych rozumie rozstrzelone palce dłoni odkręcone w płaszczyźnie czołowej<sup>129</sup>.

Charakterystyczne dla tańca jazzowego jest drżenie rąk. Jednak, ani Giordano, ani Hatchett nie definiują drżenia rąk w nauczaniu. Drżenie może być w konkretnych choreografiach po nauczeniu podstawowego ułożenia dłoni.

Pozycje rąk w systemie amerykańskim:

- a) I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, litera V, litera L, pozycja szeroka otwarta,
- b) pozycje charakterystyczne: oplatające wokół głowy i bioder (inspirowane stylem Boba Fosse'a).

Pozycje nóg *parallel* według Alina Bernarda:

- a) w siadzie – I, II, III, IV, V, VI,
- b) w staniu – I, II, II poszerzona, IV (odległość między stopami jest mniej więcej długością stopy), V (skrócona pozycja IV), VI.

Należy także zwrócić w tym miejscu uwagę na rozróżnienie:

- a) nogi opornej- jest to noga, na której tancerz stoi,
- b) nogi pracującej- jest to noga, która wykonuje dane ćwiczenie.

Taniec jazzowy korzysta również z pozycji techniki tańca klasycznego oraz współczesnego (Graham, Limon) jak i innych pozycji charakterystycznych przy konkretnych stylach czy bezpośrednio czerpie z innych form tańca np. etnicznych.

### **2.2.3. Pozy w tańcu jazzowym**

Znajomość pozycji w technice tańca jazzowego pozwoli wprowadzić kolejny element kształcenia, mianowicie pozy.

Jan Rey słusznie twierdził, iż najbardziej znamioną cechą tańca jest ruch, a należy podkreślić, że do ruchu zaliczamy także bezruch (pozę, postawę)<sup>130</sup>. Taniec przez niektórych, w tym mnie, uważany jest często za czysty akt metamorfozy, właśnie ruchu i towarzyszącego

---

<sup>129</sup> Hatchett Frank, *Frank Hatchett's Jazz Dance*. Human Kinetics, 2000, str. 26

<sup>130</sup> Jan Rey, *Taniec, jego rozwój i formy*, Warszawa 1958

mu bezruchu. Dlatego nie należy bagatelizować ani umiejętności zatrzymania w ruchu, w tańcu, ani umiejętności zatrzymania w estetycznej, charakterystycznej pozie.

*Pozą* nazywamy postawę, stan ciała w danej chwili. Pozy w technice tańca jazzowego w staniu ze względu na umieszczenie rąk możemy podzielić na:

- małe – mówimy o nich wtedy, kiedy ręce znajdują się poniżej linii głowy,
- duże – kiedy jedna ręka lub obie znajdują się powyżej linii głowy.

Innym kryterium podziału póz w tańcu jazzowym może być ich wykonanie:

- w staniu,
- w klęku,
- w siadzie,
- w leżeniu/na podłodze.

W technice tańca jazzowego pozy są pewną dowolnością, wynikająca z ekspresji tancerza. Jednakże i w pozach jazzowych istnieją charakterystyczne elementy konkretne dla danego stylu tańca jazzowego. Przykładem mogą tu być:

- a) pozy w stylu afro – zawierają charakterystyczne dłonie – szeroko rozstawione palce; sylwetka tancerza jest pochylona, często zgarbiona np. „jak na polowaniu”. W stylu afro pozy odzwierciedlają naturę, zwierzęta czy bóstwa,
- b) pozy w etno-jazzie – z charakterystycznymi figurami dla konkretnych tańców etnicznych np. hindu-jazz z charakterystycznym ułożeniem rąk, a zwłaszcza palców,
- c) pozy w stylu Broadway – z charakterystyczną pracą rąk (nadgarstek skierowany w dół, luźna „kiść”; „maniera francuska”, z którą tańczyli tancerze z klubu Savoy<sup>131</sup>); charakterystyczne pozy w ustawieniu korpusu w twiście,
- d) pozy w stylu modern jazz – na przykład te z techniki modern Jose Limona<sup>132</sup>, odzwierciedlające naturalne ruchy i gesty, bądź utrzymane w tak zwanym „zawieszeniu”,

---

<sup>131</sup> Czarni tancerze klubu Savoy obserwowali arystokrację francuską, bywalców klubu, którzy często w ten sposób trzymali dłonie.

<sup>132</sup> Technika tańca Limona (nazwa pochodzi od Jose Limona) – technika tańca, która opiera się na założeniach Doris Humphrey; bada wykorzystanie energii w stosunku do grawitacji i pracy z obciążeniem w warunkach upadku, odbicia, odzysku i zawieszenia.

- e) pozy charakterystyczne dla pop jazzu (hip-hopu, funky itp.) – sylwetka ciała luźna, zrelaksowana; pozy oparte na freestyle i na własnym flow; często interpretujące tekst (lirycal hip-hop).

Istnieją jednak charakterystyczne pozy dla tańca jazzowego wynikające z jego charakteru i ukształtowane przez historię:

- poza w *twiście* (skręcie),
- poza w VI pozycji jazzowej z ręką w pozycji III, bądź rękami w pozycji V górnym (*diagonal*),
- poza z ułożeniem korpusu w *side contraction* – w ułożeniu nogi pracującej na *passe* i rękami w *pozycji L*,
- *poza T jazzowe* z techniki Lestera Hortona,
- poza *lay out forward*<sup>133</sup> – czyli przechylenie do przodu; polega ona na pochyleniu tułowia pod kątem 90 stopni względem podłogi i odwiedzeniu nogi pracującej do boku w pozycji *parallel* na wyprostowanej nodze opornej *parallel*; głowa w tym ćwiczeniu jest przedłużeniem kręgosłupa a ręce najczęściej są układane w II pozycję jazzową. Zarówno tułów jak i nogi są maksymalnie wyciągnięte. Pozę tę można wykonać również w położeniu do tyłu – noga pracująca odwiedziona jest wówczas do tyłu,
- poza na jednej nodze z *attitude parallel* nogi pracującej w tył, często wykonywana w *twiście* (skręcie) z rękami w II pozycji, w opozycji do nogi opornej,
- *pitch* - częsta poza wykonywana na jednej nodze w głębokim *arabesque* lub w pochyleniu, kiedy jedna noga (pracująca) wyprowadzona jest wysoko w górę („w sufit”) a klatka piersiowa i głowa spoczywają blisko nogi opornej poprzez opad. Ręce najczęściej znajdują się w pozycji jazzowej przygotowawczej (celem kompensacji ciężaru i utrzymania równowagi na jednej nodze), bądź wyrzucane są

---

<sup>133</sup>Alain Bernard,Dorte Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, Warszawa 2000, str. 108

w tył, bądź opierają się o podłogę. Jest to poza bardzo dynamiczna. Często wykonuje się ją np. po piruecie,

- pozy w *contraction* i *release*,
- pozy w pochyleniu,
- *tilt* – poza na jednej nodze z drugą (pracującą) wyprowadzoną drogą *developpe* do II pozycji *en dehors*, przy czym korpus jest przechylony w drugą stronę, w opozycji; ręce są najczęściej w II pozycji jazzowej; często wykonywana na *releve*; często wykonywana w obrocie,
- pozy na jednej nodze opornej z drugą nogą w ułożeniu *passe parallel* bądź *en dehors*.

Pozy używane w technice jazzowej, pochodzące z tańca klasycznego<sup>134</sup>:

- poza *croise* (w przód i w tył) – w wykonywana w skřęcie ramion (*epaulement*) względem punktu odniesienia; zamknięta, skrzyżowana,
- *efface* (w przód i w tył) – przeciwieństwo *croise*; otarta; figura rozwarta,
- *arabesque* – jedna z zasadniczych póz współczesnego tańca klasycznego (jeżeli w *attitude* noga może być zgięta lub półzgięta, tak w *arabesque* musi być ona zawsze wyciągnięta). Form *arabesque* jest bardzo wiele. W technice tańca klasycznego istnieją 4,
- *attitudes* (*croise*, *efface*) – poza na jednej nodze, z drugą (pracującą) podniesioną na 90 stopni i wyrzuconą w tył ze zgiętym kolaniem,
- *ecarte* – poza, w której tancerz stoi na jednej nodze (opornej) a drugą nogę, wykręconą wyprowadza do boku na 90 stopni: w kierunku tańca 6 (jeśli nogą oporną jest noga prawa) lub 4 (jeżeli nogą oporną jest noga lewa) z przechylonym korpusem od nogi pracującej, gdzie noga jest skierowana „w podłogę” w kierunku nogi opornej – *ecarte w tył*. Nogę pracującą można także wyprowadzić w kierunku tańca 8 (jeśli nogą oporną jest noga prawa) bądź 2 (jeśli nogą oporna jest noga lewa) z pochyłonym korpusem od nogi pracującej, gdzie głowa jest dumnie uniesiona w kierunku nogi – mamy wówczas do czynienia z *ecarte w przód*.

---

<sup>134</sup> Agrypina Waganowa, *Zasady tańca klasycznego*, Kraków 1961, str. 68

Ręce w *ecarte* pracują następująco:

- jeśli nogą oporna jest noga prawa, wówczas lewa ręka podnosi się do pozycji III klasycznej, a prawa do II,
- jeśli nogą oporna jest noga lewa, wówczas prawa ręka podnosi się do pozycji III klasycznej, a lewa do II. W obu przypadkach można także podnieść do góry obie ręce.

#### **2.2.4. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: izolacje**

Cechą charakterystyczną w lekcji tańca jazzowego tańca są izolacje. Są to ćwiczenia z techniki tańca jazzowego polegające na wyodrębnieniu ruchu poszczególnych części ciała: głowy, ramion, przedramion, nadgarstków, korpusu, bioder (wybranych stawów, mięśni, ścięgien). Polegają na niezależnym poruszaniu częściami ciała oraz na podziale ich na ośrodki (centra), które są szkolone osobno. Często w izolacjach jazzowych wykonuje się *rolle* (ruchy okrężne, koliste, półkoliste) poszczególnych części ciała dla wzmocnienia efektu zakresu danej partii. Izolacje mają za zadanie zwiększanie zakresu i częstotliwości ruchu.

Izolacje dodatkowo kształtują koordynację ruchową, bazując na rytmie, dynamice i precyzji ruchu.

Izolacji jazzowych uczymy w następującej kolejności:

- dzielimy ośrodki w ciele i wyznaczamy centrum (pozycja wyjściowa),
- rozróżniamy możliwości realizacji kierunków poszczególnych części ciała w przestrzeni poza centrum (przód, bok, tył), a następnie uczymy skosów (diagonalów, czyli przekątnych); realizujemy wówczas zasadę *policentryzmu* (realizowania wielu centrów),
- szkolimy niezależne poruszanie poszczególnych części ciała w tempie wolnym, skupiając się na jak najobszerniejszym zakresie,
- zwiększamy tempo,

- wprowadzamy ruch synkopowany<sup>135</sup>,
- wprowadzamy *rolle* (ruchy okrężne, koliste, półkoliste) poszczególnych części ciała dla wzmocnienia efektu zakresu danej partii np. *headroll* (dotyczy głowy), *shoulderroll* (dotyczy ramion), *torsoroll* (dotyczy tułowia), *hiproll* (dotyczy bioder),
- tworzymy kombinacje izolacyjne.

Izolacje jazzowe mają swoje korzenie w tańcu afro, gdzie tańczący, wykonując konwulsyjne ruchy korpusu, miednicy, głowy, uwalniali życiodajną energię z wewnątrz (centrum). Ruchy głowy znane były także w tańcu hinduskim – *sundari*. Izolacje przedramion są typowe dla gimnastyki szwedzkiej. Izolację nadgarstków często spotkamy w stylu *broadway jazz*.

Według źródeł izolacje jako typowy element lekcji pojawiły się między 1940, a 1950 rokiem, niemal równocześnie z ekspansywnym rozwojem tańca jazzowego. Jako pierwszy zaczął je na swoich lekcjach wprowadzać Jack Cole. Wiele z jego izolacji pochodziło z jego znajomości tych ruchów w tańcu etnicznym Indian. Cole stosował izolacje, by pokazać rytmiczny przepływ w całym ciele i zwrócić uwagę publiczności na konkretne części ciała.

Matt Mattox uściślił i na stałe wprowadził je jako element rozgrzewki. W lekcji Matta Mattoxa, który czerpał ze stylu Cola oraz inspirował się tańcami etnicznymi czy flamenco, izolacje odgrywały istotny element lekcji. Również Bob Fosse w latach 60. i 70. XX wieku wprowadzał izolacje nie tylko jako element lekcji, ale i choreografii, jednakże ich wykonaniu dodał bardziej własnego, zmysłowego charakteru. Od lat 80-tych XX wieku izolacje na stałe weszły w repertuar lekcji tańca jazzowych prowadzonych w Stanach Zjednoczonych oraz Europy<sup>136</sup>.

W lekcji Lestera Hortona izolacje również odgrywają kluczową rolę, głównie jako wsparcie każdego ruchu szkieletowo-mięśniowego tancerza. Horton zwracał jednak najbaczniejszą uwagę na wykonywanie izolacji korpusu oraz miednicy. Uważał, że te ośrodki winne być szkolone szczególnie.

---

<sup>135</sup> *synkopa* w terminologii muzycznej oznacza przesunięcie akcentu z mocnej na słabą część taktu przez wydłużenie wartości nuty nieakcentowanej (słabej metrycznie) o część wartości nuty akcentowanej znajdujące się na mocnej części taktu (mocnej metrycznie)

<sup>136</sup> Ashley Rivers, *Isolation Inspiration*, Dance Spirit Magazine, Luty 2011.

Izolacje powinny być włączone do lekcji tańca jazzowego od początku, często na zasadzie rutynowej rozgrzewki.

Na lekcjach jazzowych we wszystkich stylach (afro, modern, pop-jazz) tańca jazzowego izolacje pojawiają się jako istotny i charakterystyczny element techniki jazzowej. Zwracać należy szczególną uwagę na izolację głowy. Częstym błędem w nauczaniu i w wykonywaniu izolacji jest bagatelizowanie sprawy precyzji. Pamiętać należy wówczas, iż wykonując izolację jednej części ciała reszta pozostaje nieruchomo.

Izolację miednicy zawsze wykonujemy na lekko zgiętych kolanach, przez co zwiększamy zakres tejże izolacji oraz mamy większą możliwość kontroli miednicy w wykonywaniu najpierw ruchu izometrycznego, a następnie swingu (ruchu wahadłowego). Odpowiednio w grupach wiekowych dzieci jak i osób starszych należy stopniować izolację głowy w tempie szybkim, ze względu na odcinek szyjny kręgosłupa.

### **2.2.5. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: *table top***

*Table top (Flat back)* jest to opad tułowia względem nóg do podłogi pod kątem 90 stopni. Alain Bernard w swojej książce „Taniec jazzowy” pod pojęciem *table top* rozumie dążenie do idealnie prostych pleców. Brzuch w *table top* stanowi podporę dla kręgosłupa, zaś głowa jest jego przedłużeniem. Ręce stanowią zawsze opozycję. *Table top* najczęściej wykonujemy w staniu w pozycji nóg I,II,II poszerzonej, IV, dlatego należy zwrócić szczególną uwagę przy wykonywaniu tego ćwiczenia na rozmieszczenie ciężaru. W tańcu jazzowym ciężar ciała jest zawsze na przedniej części stopy. Wykonując *table top* pamiętać należy o zrelaksowanych kolanach (kolana „niewciśnięte”), celem uniknięcia kontuzji. *Table top* wyrabia przede wszystkim mięśnie grzbietu, wydłuża kręgosłup, a także rozciąga tylne mięśnie nóg (dwugłowy uda, półścięgnisty, półbłoniasty, mięsień podkolanowy, brzuchaty łydki, płaszczkowaty) oraz wyrabia równowagę.

Częstymi błędami w tym ćwiczeniu są:

- rozluźnianie miednicy – release,
- „wciągnięcie” mięśni brzucha, skurczenie ich – contraction,
- „zadzieranie” głowy go góry bądź jej rozluźnianie,
- przenoszenie ciężaru na tylną część stopy- nieumiejętna praca ciężarem,

- rozluźnienie w górnej części pleców- ściąganie barków bądź ich rozluźnianie; w tym wypadku umiejętność pracy rąk oraz ich kontrola pozwoli zniwelować błąd.

Alain Bernard w swej książce wyróżnia także *flat back back bends*, czyli ćwiczenie polegające na wysunięciu miednicy daleko do przodu poza linię stóp. Plecy w tym ćwiczeniu są proste, zaś ręce i głowa są przedłużeniem kręgosłupa. Powrót do pionu następuje przez przeniesienie punktu ciężkości i napięcie mięśni brzucha<sup>137</sup>.

*Table top* jest charakterystycznym ćwiczeniem zwłaszcza w lekcji Lestera Hortona. Technika Hortona jest doskonała dla budowania siły podczas rozciągania zwłaszcza tułowia. Lekcje Hortona zawsze składają się z tego samego zestawu ćwiczeń, z podstawowym *table*, a także wiele wariantów płaskiej (tylnej lub bocznej) huśtawki tułowia, m.in. *lay out* i *side contraction*.

## 2.2.6. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: *bounces*

Alain Barnard w swojej książce zatytułowanej „Taniec jazzowy” (Warszawa 2000) pod pojęciem *bounces* rozumie pulsowanie tułowiem. Jest to ruch pogłębiony, często wykonywany w staniu w II pozycji. Przeciwny naciąganiu balistycznemu. W *bounces* również dążymy do wyprostowanych pleców, głowa jest jednak zrelaksowana a ręce „zwisają”.

W ćwiczeniu *bounces* wykonywanym w staniu należy zwrócić szczególną uwagę na rozmieszczenie ciężaru ciała celem zachowania równowagi.

Jako pierwszy ćwiczenia *bounces* w technice tańca jazzowego użył Jack Cole. *Bounces* w jego stylu miały za zadanie podkreślenie charakteru tańca oraz charakterystycznego dla niego swingu (ruch wahadłowy), zwłaszcza poprzez realizację ruchową zmiennej muzyki jazzowej. *Bounces* u niego miały charakter ostry. *Bounce* jest także częstym ćwiczeniem w lekcji Lestera Hortona.

Jako ćwiczenie, *bounces* możemy wykonywać zarówno w siadzie, jak i w staniu w powtórzeniach pojedynczych (*bounce-u* puszczenie i powrót, jak i w wielorakich powtórzeniach (po dwa, cztery czy osiem), pamiętając jednak o pulsacyjnym

---

<sup>137</sup>Alain Bernard,Dorte Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, Warszawa 2000, str. 51

i pogłębionym charakterze. *Bend* jest swoistą modyfikacją *bounces*. Polega na opadzie tułowia z pozycji *table top*, najczęściej z wyprostowanymi rękami w pozycji V górnej<sup>138</sup>. *Lay out*<sup>139</sup> jest to natomiast pochylenie tułowia w przód, bok i tył; ręce często w tym ćwiczeniu są w pozycji V górnej.

### 2.2.7. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: *roll*

Jest to ćwiczenie polegające na zwijaniu i rozwijaniu tułowia. Wyróżnić możemy:

- *roll down* - zwijanie od czubka głowy aż do kości ogonowej,
- *roll up* - rozwijanie, począwszy od ostatniego kręgu aż po odcinek szyjny kręgosłupa; głowa wykańcza ruch.

*Roll* możemy wykonywać w pozycjach: w leżeniu, klęku, w staniu. We wszystkich pozycjach nóg. Zarówno *en dehors* jak i *en dedans*.

*Roll* jest ćwiczeniem, które aktywizuje wszystkie partie tułowia. Ręce w *rollu* nie biorą udziału. Najczęstszymi błędami w tym ćwiczeniu są:

- udział rąk w *rollu*, czyli inicjowanie *rollu* rękoma,
- inicjowanie ruchu zbyt płytko, co oznacza rozpoczęcie ruchu od nieodpowiedniego kręgu, np. w przypadku *roll down* często od odcinka piersiowego a w przypadku *roll up* od odcinka lędźwiowego kręgosłupa,
- nieumiejętna praca *rollem* i rozmieszczenie ciężaru oznacza, iż często poprzez brak przeniesienia ciężaru na przednią część stopy w staniu, wykonujący *roll* nie jest w stanie rozpocząć go od właściwego punktu w ciele.

*Roll* jako ćwiczenie możemy stosować na początku lekcji jako ćwiczenie rozgrzewające. Zaleca się zwłaszcza stosować je na podłodze w tym wypadku. Świetnie *roll* sprawdza się także jako ćwiczenie rozluźniające na zakończenie lekcji.

Lekcja Lestera Hortona najczęściej rozpoczyna się od tego ćwiczenia.

---

<sup>138</sup> Alain Bernard, Dorte Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, Warszawa 2000, str. 49

<sup>139</sup> Alain Bernard, Dorte Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, Warszawa 2000, str. 50

W tym miejscu należy wspomnieć o innych rodzajach *rollu* jako ćwiczeniach rozgrzewających, o charakterze okrężnym, aktywizujących korpus, wykonywanych jednak w płaszczyźnie czołowej, często łączonych z izolacjami:

- *headroll* – rolowanie głowy,
- *shoulderroll* – rolowanie ramion,
- *hiproll* – rolowanie bioder.

### 2.2.8. Podstawowe ćwiczenia tańca jazzowego: *contraction, release*

*Contraction* w tańcu jazzowym zostało zaczerpnięte do techniki tańca jazzowego z techniki tańca Marty Graham. Podstawą jej koncepcji było spostrzeżenie, że ludzie często wyrażają swoje stany bez słów. Pewne zachowania są instynktowne i niewerbalne, co można zbadać zadając pytania, takie jak poniższe:

Kiedy czekasz na zatrzymanie się autobusu, jak stajesz?

Mając zamiar wygłosić przemówienie przed całą szkołą, jaką postawę przyjmiesz?

Jeżeli zdobędziesz gola w meczu piłki nożnej, jak zareagujesz?

Martha Graham była zafascynowana poszukiwaniem odpowiedzi na pytania jak powyższe. Intrygowało ją, jak ciało reaguje na tak zadane pytanie, jak można ruchem na nie odpowiedzieć. Zauważyła, że oddech odgrywa ważną rolę w tego typu niewerbalnym wyrażaniu emocji. Studiowała zmiany anatomiczne, które występują podczas oddychania. Stwierdziła, iż to właśnie oddech pozwala kontrolować ciało w procesie wyrażania emocji.

Za manifestację żalu Graham uważała *contraction* [skurcz]. *Contraction* u Graham zaczyna się od miednicy i podąża w górę kręgosłupa, wydłuża odstępy między każdymi kręgami, aż do szyi i głowy, które pozostają w jedność z kręgosłupem. Każdemu ze skurczy *contraction* towarzyszy wydech. Każda zmiana w klatce piersiowej, ramionach lub szyi, jest automatycznym wynikiem budowania się *contraction* od miednicy aż po splot słoneczny.

Martha Graham zauważyła też, że kiedy człowiek cierpi, jest smutny, przygnębiony, czyli jego ciało kumuluje złe emocje, wówczas jego ciało się kurczy. Kiedy jest szczęśliwy,

wesoły – jego ciało jest otwarte, rozluźnia się. Pierwszy wypadek – skurczu w ciele – nazwała *contraction*, zaś drugi *release*<sup>140</sup>. *Release* jest zatem przeciwieństwem *contraction*<sup>141</sup>.

Alain Bernard pod pojęciem *contraction* również rozumie skurcz, ściągnięcie mięśni do wewnątrz, zaś przez *release* – rozluźnienie. Dodatkowo wyróżnić możemy:

- *side contraction* – skłon korpusu do boku,
- *derelease* lub zamiennie *deep release* – mocniejszą pracę w *releasie*; przegięcie, w którym bierze udział zadarta w tył głowa.

Ćwiczenia te wykonuje się zarówno w leżeniu, w siadzie, w klęku, jak i w staniu. Najłatwiej *contraction* i *release* wykonać w staniu w pozycji II i IV na zrelaksowanych kolanach.

Mięśnie brzucha w *contraction* „wyścielają” miednicę; następuje ich skurcz w okolicach splotu słonecznego. Splot słoneczny (*plexus solaris*) określany jest mianem mózgu brzuszego, może ze względu na to, że emocje tancerza współgrają z tym odcinkiem wykonawczo. W *releasie* następuje ich rozluźnienie.

Często te ćwiczenia łączy się w kombinacjach:

- w leżeniu – np. z rozciąganiem, zwłaszcza w twiście mięśni biodrowo-lędźwiowych,
- w siadzie – najczęściej we wszystkich pozycjach; w technice Graham często w IV pozycji w siadzie dodając pracę mostka (*arch*) i głowy, a także spirale (skręty boczne). Często wykonuje się je w IV pozycji w siadzie jako wzmocnienie rozciągnięcia mięśnia biodrowo-lędźwiowego,
- w klęku – często z wykorzystaniem *port de bras* (ćwiczeń z pracą rąk); częste w lekcjach tańca Marty Graham,
- w staniu – często łączy się je z *izolacjami*, *rollem* czy w kombinacjach z *pliè*.

*Contraction* i *release* są także typowymi elementami w choreografiach jazzowych np. u Alvina Ailey’go czy Marty Graham.

---

<sup>140</sup> Martha Graham. *Blood Memory*. New York: Doubleday, 1991

<sup>141</sup> Agnes de Mille, *Martha*. New York: Random House, 1991

W tym miejscu warto wspomnieć także o ćwiczeniu również dość często stosowanym w technice tańca jazzowego, mianowicie o *curve*<sup>142</sup>, pochodzącym z metody tanecznej stworzonej przez Merce Cunninghama<sup>143</sup>, rozumianym jako zaokrąglenie w tułowi od miednicy po głowę; nie jest to jednak *contraction*, gdyż w *contraction* nie bierze udziału głowa i należy o tym pamiętać.

Innym – nie będącym *contraction*, ale wykorzystywanym w technice tańca jazzowego jest ćwiczenie *hinge*, polegające na wypchnięciu miednicy do przodu z pozycji centrum z jednoczesnym płaskim przechyleniem tułowia w tył, wykonywanym w II pozycji *parallel*, na tyle na ile pozwoli mięsień czworogłowy uda. Ćwiczenie to pochodzi z techniki Lestera Hortona. Stworzył on sześć ćwiczeń (*hinge studies*) skoncentrowanych na tym kroku. Miednica w *hinge* nie jest podwinięta tak jak w *contraction*, lecz tworzy całość z przechylonym w tył tułowiem. To ćwiczenie czasem wykonywane jest na półpalcach. Stosowane jest ono często w lekcji *modal* u Thierrego Vergera.

### **2.2.9. Ćwiczenia koordynacyjne jako aspekt wspomagający kształcenie w technice tańca jazzowego**

Koordynacja ruchowa są to psychomotoryczne właściwości człowieka, które określają gotowość do optymalnego sterowania i regulacji ruchowych czynności. Jest to zdolność do wykonywania złożonych aktów ruchowych, przestawiania się z wykonywania jednych ruchów na drugie, jak też do szybkiego wykonywania nowych nieoczekiwanych ruchów. Stanowi podstawę działalności ruchowej człowieka oraz nauczania i doskonalenia umiejętności technicznych. Jest gwarantem osiągnięcia wysokiego poziomu sportowego czy tanecznego. Ma decydujący wpływ na stopień opanowania techniki indywidualnej oraz poziom adaptacji do zmiennych warunków działania.

---

<sup>142</sup> Huttera, Donald 'Merce Cunningham', in anon, ed. *Dance Encyclopaedia*, New York: Oxford University Press, 1998

<sup>143</sup> Mercier "Merce" Philip Cunningham (urodzony 16 kwietnia 1919, zmarł 26 lipca 2009) amerykański tancerz i choreograf, który stał na czele amerykańskiej awangardy od lat 50 XX wieku. Jeden z twórców i awangardowych przedstawicieli w tańcu, zwłaszcza współczesnym, a także poza światem tańca. Jest również znany z częstej współpracy z artystami innych dyscyplin, w tym z muzykiem Johnem Cage'aem, artystą Robertem Rauschenbergem i, projektem Romeo Gigli, oraz architektem Benedettem Tagliabue,

Im wyższy stopień koordynacji, tym szybsze uczenie się nowych elementów i lepszy poziom adaptacji do zmieniających się warunków. Czynności tancerza ukierunkowane są na rozwinięcie zadań wynikających z rozwoju zmieniających się sytuacji podczas nauki tańca<sup>144</sup>.

Do elementów składowych zdolności koordynacyjnych zaliczamy:

- orientację przestrzenną – czyli zdolność określania pozycji w trakcie ruchu całego ciała w przestrzeni i czasie,
- szybkość reakcji – umożliwiającą szybkie rozpoczęcie i wykonanie celowej krótkotrwałej czynności ruchowej na określony sygnał, w którą zaangażowane może być całe ciało lub jego część,
- poczucie równowagi – pozwalające utrzymać pozycję ciała oraz zachować lub powrócić do równowagi ciała przy niespodziewanych i zamierzonych zmianach położenia ciała,
- poczucie rytmu,
- zdolność przystosowania czynności ruchowych – polegającą na umiejętności wyboru właściwego programu ruchu w odpowiednim czasie w wyniku dostrzeżenia lub odebrania odpowiednich sygnałów,
- zdolność sprzężenia – powiązanie i skoordynowanie ruchów całego ciała w trakcie wykonywania czynności ruchowej. Przejawia się w tańcu łączeniem pojedynczych elementów w łańcuch czynności (pojedynczych kroków w układ kroków),
- czucie mięśniowe – umiejętność zróżnicowania napięcia mięśniowego w realizacji czynności ruchowej.

---

<sup>144</sup> Mariusz Łuc, „Kształtowanie koordynacji ruchowej i jej wpływ na nauczanie techniki sportowej”, Polski portal internetowy dla trenerów piłki nożnej, [www.footballtrening.pl](http://www.footballtrening.pl) [dostęp 1.07.2023]

Na koordynację ruchową wpływają:

- wiek,
- wrodzone uwarunkowania psychomotoryczne człowieka,
- myślenie i inteligencja tancerza,
- doświadczenia motoryczne/ruchowe,
- poziom rozwoju innych cech motorycznych – typu siła czy wytrzymałość.

Praca nad zdolnościami koordynacyjnymi powinna towarzyszyć tancerzowi przez wszystkie etapy nauki. Poszczególne koordynacyjne zdolności motoryczne najlepiej jest kształtować w niżej podanych przedziałach wiekowych:

- orientacja przestrzenna (12 – 17 lat)
- szybkość reakcji (7 – 11 lat)
- poczucie równowagi (9 – 14 lat)
- poczucie rytmu (8 – 12 lat)
- zdolność sprzężenia (8 – 13 lat)
- czucie mięśniowe (7 – 13 lat).

W lekcji tańca koordynacją nazywamy ćwiczenia polegające na umiejętnym połączeniu pracy rąk, nóg, głowy, korpusu. Koordynacja ruchowa na lekcji tańca ma za zadanie wypracować:

- pamięć ruchową,
- kontrolę ruchu,
- precyzję wykonania ruchu,
- zaangażowanie,
- koncentrację.

Podając kombinacje koordynacyjne na lekcji tańca jazzowego należy pamiętać o zawarciu w nich charakterystycznych elementów dla techniki tańca jazzowego, np. pozycji rąk, nóg, *brash*, *plie* itp. Kombinację koordynacyjną podajemy w następującej kolejności, w myśl zasady od ogółu do szczegółu:

- kierunek wykonania w przestrzeni (punkt odniesienia),
- elementy pracy rąk,
- elementy pracy nóg,
- inne elementy składowe kombinacji – np. głowy, nadgarstków itp.
- tempo/rozliczenie.

Kombinacje koordynacyjną utrudniamy poprzez zmianę tempa oraz punktu odniesienia w przestrzeni.

Koordinacje ruchowe stały się niezmiernie ważnym elementem lekcji Matta Mattoxa. Jego metoda lekcji była niezwykle skomplikowana, co przejawiało się zwłaszcza w tworzeniu kombinacji izolacyjnych, *port de bras*, a także koordynacyjnych w szybkim tempie. Ćwiczenia koordynacyjne wpływają bezpośrednio na rozwój umiejętności psychomotorycznych tancerza i ułatwiają zapamiętywanie sekwencji choreograficznych. Dodatkowo szkolą koncentrację i ambicję.

### **2.2.10. *Battements tendus: brush i battements tendus jete parallel* oraz inne ćwiczenia na pracę nóg**

*Brush* jest odpowiednikiem *battement tendues* z techniki tańca klasycznego, wykonywanym jednak w I pozycji nóg *parallel*. Jest to ćwiczenie na „pracę” stóp, czyli jej siłę i elastyczność. Polega na wysuwaniu prostej nogi, przez przejście przez półpalce do końca palców stopy (do ich ściągnięcia) i na powrocie do pozycji wyjściowej.

*Brush* z języka angielskiego oznacza *szczotkować* i taki też charakter ma owe ćwiczenie. Ruch ten rozgrzewa stopę, ale i doprowadza ją do formy, w której może wykonać wyznaczony ruch, przez co przygotowuje ją do wykonania dużo trudniejszych ćwiczeń. Mówi się często, że *brush* „uplastycznia stopę”. *Brush* jest ruchem ślizgowym stopy nogi pracującej z wyprostowanym kolaniem. Stopa sunie po podłodze całą podeszwą aż do oparcia czubków palców i tą samą drogą powraca. Ruch ten wykonujemy w kierunku do przodu, do boku i do tyłu, gdyż ruch ten możemy rozwinąć do 45 i do 90 stopni, a co za tym idzie, podobnie jak *battement tendus* z techniki tańca klasycznego, jest on przygotowaniem do ćwiczeń późniejszych, na przykład *jete* czy *grand battements*. Należy

jednak pamiętać, że ruch na 90 stopni do boku ograniczony jest przez staw biodrowy. Powyżej 90 stopni nogę do boku zawsze unosimy w pozycji *en dehors*.

W tym ćwiczeniu należy zwrócić baczną uwagę na ustawienie *parallel* oraz na ustawienie ciężaru ciała z przodu przy zachowaniu nieruchomej miednicy. Szczególną uwagę należy zwrócić na ustawienie *parallel* do boku. Częstym błędem jest bowiem „nietrzymanie” pozycji. *Port de bras* czy praca głowy są w tym wypadku wspomagające.

*Battement tendus charakterystyczne* to ćwiczenie polegające na prowadzeniu nogi pracującej z pozycji I przez pozycję *passe parallel* do opuszczenia jej na podłogę i zamknięcia drogą *brush*. Ćwiczenie stworzył w swojej lekcji Matt Mattox.

*Battement tendus jete parallel* to ćwiczenie zbliżone do *brush*, wykonywane jednak na 45 stopni i o zmiennym, ostrym charakterze ruchu. *Jete* z języka francuskiego oznacza wyrzucanie. Wykonujemy je z I pozycji *parallel* i wyrzucamy nogę pracującą w punkt na 45 stopni (noga odrywa się od podłogi). Ćwiczenie podobnie jak *brush* możemy wykonywać do przodu, boku i tyłu. Wykonujący ćwiczenie powinien mieć poczucie, iż noga jest naciągniętą struną. Przy wykonywaniu *battement tendus jete parallel* należy pamiętać o paralelnym ustawieniu nóg, prawidłowym ustawieniu ciężaru ciała oraz nieruchomej miednicy. Ważne jest zachowanie charakteru ćwiczenia, poprzez akcentowanie ruchu w górę. Szczególną uwagę należy zwrócić na ustawienie *parallel* do boku. Częstym błędem jest bowiem „nietrzymanie” pozycji. *Port de bras* czy praca głowy są w tym wypadku wspomagające.

Innym ćwiczeniem, które możemy wykonywać na 90 stopni przy ustawieniu nóg *parallel* są:

- *ronds de jambe a' terre jazzowe* – zataczanie kół stopą po ziemi *en dehors* i *en dedans*,
- *grand battement* – wyrzucanie prostej nogi opornej na 90 stopni bądź wyżej przy zachowaniu prostej nogi pracującej bądź wykonywane na *plie*. Pamiętać należy jednak, że powyżej 90 stopni do boku wyrzucamy nogę oporną zawsze w pozycji *en dehors* przy jednoczesnym *en dehors* nogi opornej (tej, na której stoimy).

Często *grande battement* w tańcu jazzowym (zwłaszcza na lekcjach w Stanach Zjednoczonych) określa się słowem *kick*, jako angielskie *wymach*; pamiętajmy jednak, że jest on wykonywany na 90 stopni bądź wyżej. Charakterystycznym *grand battements* jest tzw. *hitch kick*, czyli ostry, szarpnięty wyrzut nogi pracującej na 45, 90 stopni bądź wyżej drogą *passe* z jednoczesnym przemieszczeniem się czy *fun kick* – duże *rond de jambe* na *releve* nogi opornej.

*Grand battement* jazzowe często wykonywany jest na *releve* nogi opornej oraz z rękoma wyrzucanymi w III pozycję jazzową:

- zestaw ćwiczeń w formie *adagio* (wolnej części lekcji) wzmacniające mięśnie nóg np. z użyciem *passe developpe*.
- *releve lente* – wolne uniesienie nogi pracującej z prostym kolaniem na 45 stopni bądź wyżej; charakter ruchu w tym ćwiczeniu jest wznoszący.

W tym miejscu zwrócę uwagę na to, iż technika tańca jazzowego zasymilowała i korzysta z ćwiczeń z tańca klasycznego oraz współczesnego. Dlatego wszystkie niemal ćwiczenia możemy powtarzać w pozycji ciała *aplomb* oraz w ustawieniu *en dehors*. Dlatego tak istotne jest nauczanie pozycji ciała *parallel* celem wszechstronnego kształcenia tancerzy jazzowych.

### 2.2.11. *Pliè, releve* – porównanie klasycznego i jazzowego

*Pliè* jest to ogólnie używane francuskie określenie ruchu nóg; polskim odpowiednikiem jest słowo *przysiad*. *Pliè* w tańcu klasycznym wykonuje się w pięciu pozycjach klasycznych (*en dehors*); z początku półprzysiad – *demi-pliè*, następnie przechodzi się do pełnego przysiadu (*grand-pliè*), lecz nie wcześniej, aż się dobrze opanuje *demi-pliè*. *Pliè* jest nierozłącznie związane z każdym ruchem tanecznym, spotykamy je w każdym tanecznym pas, toteż przy wykonaniu ćwiczeń należy mu poświęcić szczególną uwagę<sup>145</sup>. Alain Bernard pod pojęciem *pliè* natomiast rozumie<sup>146</sup>:

- *demi-pliè* – jako zginanie nóg z obciążeniem całej stopy, gdzie tułów pozostaje dokładnie w pionie, miednica nie ma prawa się cofnąć, kolano pozostaje nad palcami,
- *grand pliè* – jest to pogłębione *demi-pliè*; wykonujemy je poprzez maksymalne przysiadanie, jednocześnie unosząc pięty do góry (ale nie wyciskając półpalców); tułów i miednica zostają podciągnięte.

---

<sup>145</sup> Agrypina Waganowa, *Zasady tańca klasycznego*, Kraków 1961, str. 26

<sup>146</sup> Alain Bernard, Dorte Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, Warszawa 2000, str. 66

Wykonując *grand pliè*, tułów podciągamy ku górze, przeciwdziałając sile mięśni nóg. Prostowanie nóg rozpoczynamy od stawiania pięt z naciskiem. W tańcu jazzowym i tańcu modern przy wykonywaniu pliè stosowane są wszystkie pozycje nóg: równoległe (*parallel*) oraz wykręcone i skierowane do środka.

Charakter ruchu w *pliè* jest płynny, przez co wypracowujemy siłę mięśni nóg. Dodatkowo *pliè* rozgrzewa, rozciąga i wzmacnia mięśnie nóg oraz bioder, rozwija ścięgna i więzadła stawu skokowego, przygotowując je tym samym do wykonywania dużo trudniejszych ćwiczeń np. do skoku i lądowania po nim.

W *demi-pliè* działają dwie przeciwstawne siły (z góry i z dołu): wykonując je w pozycjach *en dehors* nie wolno oderwać pięt, a kolano zawsze winno znajdować się nad palcami. Dlatego należy starannie nauczyć *demi-pliè*.

Pamiętajmy jednak, że w tańcu klasycznym ciężar ciała jest idealnie w centrum (*plomb*), a w tańcu jazzowym jest na przedniej części stopy, dlatego należy zwrócić szczególną uwagę na rozróżnienie powrotu do centrum, w zależności od wykonywania ćwiczenia w pozycjach *en dehors* bądź *parallel*. Miednica w obydwu przypadkach pozostaje w centrum. Należy zwrócić przy tym uwagę na błędne podciąganie miednicy, wykonywanie *contraction* w *pliè* jako duży błąd wykonawczy. Podobnie jest z umiejętnością „trzymania” kolan nad palcami stóp, błędem jest bowiem ich wkręcanie do środka bądź ekstremalnie na zewnątrz (pamiętać należy o umiejętnej pracy przywodzicieli nóg, które odpowiadają za poprawne wykonanie ćwiczenia). W *grand pliè* należy pamiętać o tym, iż w drugiej pozycji klasycznej pięty nie mają prawa się oderwać.

Pragnę zwrócić w tym miejscu uwagę, iż Agrypina Waganowa podkreśla II pozycję klasyczną, w której stopy są w jednej linii *en dehors*, a odległość między piętami wynosi odległość jednej stopy. Jednak w tańcu jazzowym, wykonując *pliè* w II pozycji *en dehors* często poszerza się ją celem mocniejszego rozgrzania mięśni oraz uzyskania mocniejszego rozwarcia nóg, gdyż w tej pozycji jest to najprostsze.

W każdej pozycji jazzowej pięty w *grand pliè* odrywają się, co jest naturalną konsekwencją głębokiego przysiadania oraz długości ścięgna Achillesa. Nie wykonujemy *pliè* w VI pozycji jazzowej.

Modyfikacją *plié* w technice tańca jazzowego, a także jego pre-ćwiczeniem jest *bouncing plié*<sup>147</sup>, czyli pulsowanie w *demi-plié*. Ćwiczenie to można wykonać zarówno w pozycjach wykręconych, jak i *parallel*, przez szybkie i głębokie zaakcentowanie pulsowania w *plié*. Ćwiczenie to uaktywnia mięśnie nóg i przygotowuje do wykonania *plié*. Często wykonuje się je na lekcjach tańca jazzowego, zwłaszcza w stylach *afro-jazz*, *etno-jazz*, *broadway-jazz* czy *funky* oraz *hip-hop*.

*Relevé* jest konsekwencją wyciągnięcia ciała w górę poprzez wspięcie na półpalce. Inaczej ujmując, jest to unoszenie na półpalce. Alain Bernard tłumaczy *relevé*<sup>148</sup> jako podciągnięcie ciężaru ciała do góry, poprzez podnoszenie na półpalce. Ciężar ciała rozłożony jest na wszystkie brzośce. W *relevé* cały ciężar jest podciągnięty i naprężony. Schodzenie z *relevé* (półpalców) następuje powoli, poprzez podciąganie sylwetki do góry.

Pamiętać należy o tym, że to ćwiczenie w technice tańca jazzowego możemy wykonywać zarówno w pozycjach *parallel* jazowych (oprócz IV), jak i w pozycjach wykręconych. Ciężar ciała w obydwu przypadkach jest w centrum. *Relevé* wypracowuje równowagę. Należy zwrócić szczególną uwagę przy wykonywaniu tego ćwiczenia na pracę mięśni brzucha, grzbietu i pośladków – mięśnie te powinny być spięte. Ważne jest także umiejętne oddychanie w celu zachowania równowagi.

Zwrócić należy w tym miejscu uwagę na zjawisko „zrelaksowanych” półpalców w tańcu jazzowym, czyli na model *relevé* nie do końca wyciśniętych półpalców. Wiązało się to z historycznym umiejscowieniem tego ćwiczenia w technice tańca jazzowego; początkowo nie przywiązywano do półpalców aż tak wysublimowanego znaczenia (zwłaszcza w *primitiv jazz*) jak w technice tańca klasycznego oraz wiązało się to z tańczeniem od lat 20. tańca jazzowego w butach, których podeszwa nie była tak elastyczna jak obecnie.

Zarówno *plié*, jak *relevé* są niezwykle ważnymi ćwiczeniami w technice tańca jazzowego. Powinny być wykonywane zawsze. Można je wykonywać zarówno przy drążku, jak i na środku sali. Obydwa ćwiczenia często wykonujemy z *port de bras* (zarówno jazzowymi jak i klasycznymi) oraz charakterystyczną pracą głowy.

---

<sup>147</sup> Alain Bernard, Dorte Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, Warszawa 2000, str. 66

<sup>148</sup> Alain Bernard, Dorte Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, Warszawa 2000, str. 67

### 2.2.12. *Port de bras* jazzowe, czyli ćwiczenia na pracę rąk

*Port de bras* z języka francuskiego oznacza pracę dłoni/rąk. Ten rodzaj ćwiczeń stanowi podstawę wielkiej nauki rąk tańca klasycznego, której opanowanie zapewnia tym samym tancerzowi właściwą postawę artystyczną oraz pełną harmonię wykonawczą<sup>149</sup>.

W tańcu klasycznym istnieje sześć opisanych ćwiczeń na pracę rąk (*port de bras*), które są często stosowane w lekcji tańca jazzowego, a nawet stają się inspiracją dla tworzenia własnych kompozycji *port de bras* jazzowych. *Port de bras* w tańcu jazzowym są to często kompozycje autorskie, stosowane w celu szkolenia pracy rąk, wykorzystujące pozycje z techniki tańca jazzowego.

Bonnie Mathis, dyrektor Boston Ballet II podkreśla, iż zrozumienie umiejscowienia tułowia i bioder tworzy podstawę prawidłowego wykonania *port de bras*: „Jeśli ciało jest poprawnie ustawione, ręce mogą pracować we właściwych pozycjach”<sup>150</sup>. Dlatego przed nauczeniem *port de bras* tak ważne jest wypracowanie wcześniejszej postawy u tancerza.

Mathis twierdzi też, kiedy siła tancerza umiejscowiona jest w centrum ciała, *port de bras* może być zmiękczone odpowiednio w celu uzyskania harmonijności i płynności ruchu rąk. Inaczej rzecz ujmując, kiedy tancerz jest silnie „osadzony w parkiecie” praca rąk, w tym tułowia jest pełniejsza.

Istnieją jednak *port de bras* charakterystyczne dla techniki jazzowej:

- pierwsze z nich to *port de bras* wykorzystujące pozycje jazzowe, w tym często skrócone; jednym z pierwszych opisanych *port de bras* jazzowych było *port de bras* Jacka Cola, oparte na prostej zmianie rąk w jednej linii (na wysokości klatki piersiowej) z pozycji skróconej do II jazzowej i zamknięciu rąk z powrotem do pozycji skróconej,
- *port de bras swing* – z charakterystyczną zmienną/naprzemienną, wahadłową pracą oburącz,
- wyrzucane -obu bądź jednoręczne *port de bras* z pozycji skróconej do I bądź III,

---

<sup>149</sup> Agrypina Waganowa, *Zasady tańca klasycznego*, Kraków 1961, str. 54

<sup>150</sup> Joseph Carman, *Improving port de bras*, Dance Magazine, Inc., 2008

- *port de bras* wykorzystujące *snap* (pstrykanie palcami) bądź *klap* (klaskanie dłońmi).

Często wykonywane w płaszczyźnie czołowej, bądź poprzecznej oraz z pracą korpusu, bioder czy nóg.

Aby prawidłowo wykonywać *port de bras* tancerz musi zrozumieć anatomię tułowia. Tułów i ręce mają za zadanie tworzyć harmonijną jedność w trakcie wykonywania ćwiczenia. *Port de bras* jest najtrudniejszą częścią tańca, wymagającą intensywnych starań i pracy. Przy ich wykonywaniu niezwykle istotną kwestią jest umiejętność oddychania.

„Kiedy tancerz ma problem z połączeniem pracy tułowia i ramion, zaczynam od ćwiczeń na wdech i wydech, co pozwala odciążyć i zrelaksować ciało”, twierdzi Carla Maxwell, dyrektor Limon Dance Company. Ważny według Maxwell jest właściwy przepływ energetyczny w ciele, czemu służy równomierne oddychanie, a co za tym idzie swobodne *port de bras*.

Dla każdego *port de bras* preparacją jest zatem oddech.

Należy zwrócić szczególną uwagę w wykonywaniu *port de bras* na:

- zachowanie odpowiedniej postawy w ciele; umiejętną pracę ciężarem,
- ułożenie łopatek, które nie są ściągnięte; brzuch jest spięty, pośladki są napięte,
- zniwelowanie napięcia w ramionach, rękach, a zwłaszcza w dłoniach,
- świadome kontrolowanie oddechu,
- pamiętanie o tym, że wydłużenie rąk rozpoczyna się w łopatce i nigdy nie kończy,
- pamiętanie o wprowadzeniu „żywotności” (ekspresji) w *port de bras* jazzowym,
- używanie zamiennie *port de bras* klasycznych i jazzowych w celu uzyskania wszechstronności wykonawczej tancerza,
- stosowanie i rozwijanie *port de bras* z różnych stylów tańca jazzowego.

Innymi charakterystycznymi *port de bras* w tańcu jazzowym są na przykład *wrist rolle*, czyli sublimowana praca nadgarstka podczas tańca, polegająca na ruchach okrężnych na zewnątrz i do wewnątrz dłoni. *Wrist roll* zazwyczaj jest używany w tańcu *locking*. Innym przykładem charakterystycznego *port de bras* jazzowego jest również występująca pod nazwą *hand/arm performance* charakterystyczna praca rąk w *vouline*, polegająca na rytmicznym wyrzucaniu przedramion w górę i w dół.

### 2.2.13. Kroki taneczne: *chassè*

*Chassè* jest krokiem tanecznym w technice tańca jazzowego, służącym do przemieszczania się w przestrzeni. *Sklada* się z trzech faz:

- fazy wybicia (w rozliczeniu na i); inicjacja ruchu następuje z centrum,
- fazy lotu (w rozliczeniu na raz); nogi w tej fazie są ścignięte w V pozycję klasyczną,
- fazy lądowania (w rozliczeniu na dwa).

*Chassè* rozliczamy na i raz i dwa. Akcent/punkt kulminacyjny (mocna część) przypada na raz w fazie lotu. Ręce pracują z pozycji przygotowawczej do IV jazzowej w opozycji do nogi pracującej.

Rodzaje *chassè* w tańcu jazzowym:

- *chassè* w przód,
- *chassè* w bok (z izolacją bioder),
- *chassè twist* – wykonywane w twiście korpusu z rękami w pracy swing (z pozycji przygotowawczej do maksymalnego ułożenia w pozycji V górne (diagonalne) lub do charakterystycznych pozycji skróconych; jest ono jedynym rodzajem *chasse*, w którym stopy nie odrywają się od podłogi; nie posiadające jednak fazy lotu; nogi się „gonią”,
- *chassè* wykonywane w diagonalne kierunki.

Pamiętać należy o metodycznym uczeniu *chassè*:

- najpierw podajemy pracę nóg,
- następnie podajemy pracę rąk,
- w kolejnej fazie nauki łączymy w całość ręce z nogami,
- podajemy rozliczenie,
- ćwiczymy z muzyką rytmiczną, najlepiej 4/4.

Częstymi błędami w wykonywaniu *chassé* są:

- brak fazy lotu,
- separacja stóp; brak ściągnięcia nóg w V pozycji w fazie lotu; „podbijanie nóg”,
- „nietrzymanie” rąk w IV pozycji jazzowej zwłaszcza w fazie lotu,
- „nietrzymanie” prostokąta w ciele (kolce biodrowe i ramiona muszą pozostawać w jednej linii),
- wykonywanie fali w korpusie jako inicjacji ruchu.

#### **2.2.14. Kroki taneczne: *pas de bourree***

*Pas de bourree* jest krokiem tanecznym w technice tańca jazzowego, służącym do przemieszczania się w przestrzeni, wykonywanym w ustawieniu nóg *parallel*. Alain Bernard opisuje *pas de bourree* jako kroczyki do przodu, boku i tyłu.

*Pas de bourree* składa się z trzech kroków fazowych rozliczanych na raz i dwa:

- kroku stawianego do tyłu (w rozliczeniu na raz),
- kroku stawianego do boku (w rozliczeniu na i),
- kroku do przodu (w rozliczeniu na dwa).

Mocna część/akcent przypada na dwa w rozliczeniu i w kroku wykonanym na *pliè* w IV pozycji jazzowej z charakterystycznie uniesioną piętą z tyłu. Ręce w *pas de bourree* pracują z pozycji drugiej, przez skróconą do IV jazzowej (ręka przeciwna do nogi z przodu, np. jak prawa noga z przodu to lewa ręka z przodu).

Krok *pas de bourree* zawsze wykonujemy na *pliè*. Rozpoczynając go z II pozycji jazzowej (noga pracująca powinna być wówczas wolna/bez ciężaru). Należy zwrócić szczególną uwagę na ustawienie korpusu w tym kroku – ramiona i kolce biodrowe powinny tworzyć prostokąt. Zwrócić należy także szczególną uwagę na progresywny charakter kroku. Jest to jeden z podstawowych kroków tanecznych w technice tańca jazzowego, a jednocześnie niezwykle skomplikowany, dlatego należy poświęcić baczną uwagę na wczesne rozpoczęcie nauki tego kroku i jego szkolenie.

Pamiętać należy o metodycznym uczeniu *pas de bourree*:

- podajemy kroki nóg,
- podajemy pracę rąk,
- podajemy rozliczenie,
- łączymy pracę nóg z pracą rąk,
- ćwiczymy z muzyką rytmiczną, najlepiej 4/4.

Częstymi błędami w wykonywaniu kroku *pas de bourree* są:

- wykręcanie stóp na zewnątrz i „nietrzymanie” *parallel*,
- wykonywanie twistów/skręceń w korpusie i biodrach,
- nieumiejętna praca rąk i „nietrzymanie” pozycji rąk,
- nieumiejętne przenoszenie ciężaru z nogi na nogę podczas wykonywania *pas de bourree*, zwłaszcza w trakcie wykonywania drugiego kroku (prostowanie nogi z tyłu) i trzeciego (zbyt mocny wypad w przód).

Inne rodzaje *pas de bourree* w tańcu jazzowym:

- w obrocie – w drugim kroku wykonujemy obrót; głowa pracuje tak jak w obrocie (szybciej niż ciało); istnieją dwie metody wykonywania *pas de bourree* w obrocie:
  - przez *twist* – pierwszy krok stawiany jest wyraźnie z tyłu, a korpus pozostaje w opozycji (twist); bardziej jazzowy, kompaktowy, wymusza bezwzględna pracę głowy,
  - przez *piwot* (obróć człowieka, podczas którego jedna ze stóp nie odrywa się od podłoża) – czyli pierwszy i drugi krok w obrocie są odstawiane wyraźnie; krok ten uczy pokonywania przestrzeni w obrocie, jednak należy zwrócić w nim szczególną uwagę na pracę głowy (krok ten często jest wykonywany w typie korpus i głowa razem, co jest ewidentnym błędem),
  - *duple pas de bourree w obrocie (in turn)* – bardziej przypominające obracanie w miejscu, czterokrokowe, z pracą rąk jak w podstawowym *pas de bourree* i pracą głowy jak w obrocie; rozliczany na raz i dwa i; należy zwrócić szczególną uwagę na pracę stóp – należy je odstawiać,

- *pas de bourree boczne* z tańca afro – wykonywane bokiem; nogi pracują/„goniąc się” góra-góra (stopy płasko-płasko w *plié*) dół-dół (stopy półpalce-półpalce); ręce w tym *pas de bourree* są proste z przodu, blisko klatki piersiowej, pracują na zmianę z izolacją ramion; dłonie są charakterystyczne dla tańca afro (szeroko rozstawione palce).

### 2.2.15. Kroki taneczne: *kick ball change*

Krok *kick ball change* jest krokiem tanecznym w technice tańca jazzowego, służącym do przemieszczania się w przestrzeni. W tłumaczeniu z języka angielskiego oznacza *kopnij i zmień stronę*. Każde zatem kopnięcie nogą pracującą (jej ostry wyrzut) na 45 stopni i zmiana strony będzie *kick ball change*. Krok ten, względem nogi opornej możemy wykonać zarówno do przodu, jak i do boku. Krok ten rozliczamy na raz i dwa.

Jednym z charakterystycznych *kick ball change* jest ten wykonywany w twiście. Technika wykonania jego opisywana jest następująco:

- stajemy bokiem do kierunku ruchu; stopy w ustawieniu *parallel*,
- wykonujemy *plié*,
- rotujemy (twistujemy) korpus zgodnie z kierunkiem ruchu i odchylamy go nieznacznie w tył; głowa jest ustawiona względem kierunku ruchu do przodu,
- ręce ustawiamy charakterystycznie, co oznacza iż jedna ręka podpira talię, a druga jest w skróconej pozycji otwartej,
- wyrzucamy/kopujemy nogą pracującą w przód względem nogi opornej,
- stawiamy nogę pracującą z boku względem nogi opornej, łącznie z przeniesieniem ciężaru na nią,
- przestawiamy nogę oporną przed nogą pracującą/zmieniamy stronę.

Charakter ruchu *kick ball change* jest ostry, toteż częstym błędem jest właśnie zatracanie ostrości ruchu *kicku*.

Modyfikacją *kicku* jako kroku tanecznego używaną w technice tańca jazzowego są:

- *touch ball change* – *dotknij i zmień stronę*; wykonywany dokładnie tak samo jak *kick* z tym, że noga pracująca w pierwszej fazie dotyka/muska podłogę; *touch ball change* był historycznie pierwowzorem *double tap* czy *shuffle hop step* ze stepowania,
- *flick ball change* (*développe*-rozwijanie i *envelope*-zwijanie – jest znacznie mniejszy niż *kick* i polega na wyprowadzeniu nogi *développe* (rozwijaniu drogą *passe* zgiętej nogi pracującej po nodze opornej do jej wyprostowania) do punktu na 45 stopni,
- *flick kick* polega na wyprowadzeniu *développe* nogi pracującej przez miękki *brush*; ostry w charakterze.

#### 2.2.16. Kroki taneczne: *ślizgi* (*slide*)

*Ślizg*, czyli *slide*. *Ślizg* może być wykonany na jednej lub dwóch nogach. Może być wykonany do przodu, boku i w tył. Często *ślizg* wykonuje się po biegu, obrotach, wymachach nóg czy skokach. *Ślizgi* możemy wykonywać:

- w staniu,
- do klęku, np. po wymachu z dociągnięciem na kolano, z zejściem na kolano,
- do wypadu,
- do szpagatu.

*Ślizg* możemy wykonać w pozycji nóg *parallel*. Jedynie do boku mamy dwa warianty *parallel* bądź *en dehors*. Często wykonujemy go na *pliè*. Korpus w *ślizgu* może być:

- wyprostowany,
- w *side contraction* (w skłonie do boku),
- pochylony do przodu.

Ręce w *ślizgu* są umowne i często pracują na zasadzie dowolnego *port de bras*, choć w *ślizgu* do boku z nogami *en dehors*, w *pilè* ręce pracują charakterystycznie: co oznaczają,

iz jedna ręka jest w pozycji II, a druga wykonuje pełne koło *en dedans*. Praca głowy w ślizgu jest zgodna z kierunkiem ruchu.

### 2.2.17. Chód jazzowy

W technice tańca jazzowego możemy wyróżnić także chód taneczny czy spacer jazzowy i biegi; polegają one zazwyczaj na rytmicznym pokonywaniu przestrzeni do przodu, ale i też w pozostałych kierunkach (bok, tył). Obowiązują tu zasada przeciwstawności ruchu (kiedy pracuje prawa noga, lewa ręka jest z przodu ciała jak w chodzie naturalnym). Wyróżnić możemy:

- *front walk* – rytmiczny chód przodem w kierunku,
- *cat walk* – koci chód; progresywny marsz, gdzie jedna noga krzyżuje się przed drugą; często wykonywany na lekko zgiętych kolanach; częsty w *Fosse jazz*.
- *jazz drag* – jest zbliżony do *cat walka*, jednak w którym noga z tyłu wykonuje przeciągnięcie, *slide*,
- *cross walk* – zbliżony do *front walku* ale ze skrętem na dwa w *twiście*,
- *jazz walk* – proste, rytmiczne przejście, w którym ramiona pracują w opozycji do nóg,
- *jazz run* – taki jak *jazz walk*, lecz szybszy; bieg jazzowy,
- *moonwalk* – krok spopularyzowany przez Michaela Jacksona, polegajmy na sunięciu stopami po podłodze w tył; często określany jako spacer w tył,
- *bieg jeté* – ostre, jednoczesne wrzucanie prostych nóg w kolanie na 45 stopni; przypominający skok *jete*, lecz nim nie będący; ręce w tym biegu pracują w opozycji,
- *bieg attitude parallel* – ostre, jednoczesne wyrzucanie nóg, zgiętych pod kątem 90 stopni w kolanie; noga z przodu i tyłu ułożona jest w *attitude parallel*; ręce w tym biegu pracują w opozycji,
- *tripplettes* – trójkrok z techniki Marty Graham; przejście po diagonalu  $\frac{3}{4}$ .

### 2.2.18. Pozostałe ćwiczenia i kroki taneczne w tańcu jazzowym

W technice tańca jazzowego możemy wyróżnić także inne kroki, powtarzające się w różnych stylach tańca jazzowego:

- elementy charakterystyczne (wzbogacające) dla pracy korpusu i rąk w krokach jazzowych:
  - a) *wave/dolphine* – fala; płynny ruch zaczynający się od klatki piersiowej,
  - b) *kiver* – szybki ruch klatki piersiowej, do przodu i do tyłu (przód-tył),
  - c) *ripple* – inny rodzaj fali; płynny ruch rozpoczynający się od miednicy,
  - d) *shimmie* – wibrowanie, potrząsanie ramionami,
  - e) *shiver* – drzenie, potrząsanie całego ciała w szybkim tempie,
  - f) *snake* – ruch węża; ciało faluje w literę S,
  - g) *klap* (klaskanie),
  - h) *snap* – pstrykanie palcami, np. tak jak w musicalu „West Side Story”,
  - i) *shake* – potrząsanie pośladkami, np. w wykonaniu Josephine Baker.
- *pivot* – krok ze zmianą kierunku; polega na wykonaniu kroku do przodu, *twist*, kroku do tyłu, *twist*,
- *upadki/pady jazzowe*<sup>151</sup> – w technice tańca jazzowego możemy wykonywać do przodu, do boku i do tyłu; wyróżnić możemy:
  - a) *back fall* – opadanie do tyłu; pochodzi z techniki Marty Graham; polega na wykonaniu *pliè* na *releve* z jednoczesną *contraction*, do poziomu kiedy kolana dotykają podłogi; następnie wykonujemy skręt (*twist*) tułowia np. w prawo i opadamy, aż do momentu kiedy ramię dotknie odłogi i zsuwamy się aż do leżenia na plecach (tułów wyprostowany); wstajemy przez biodro, zginając lewą nogę

---

<sup>151</sup> Alain Bernard, Dorte Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, Warszawa 2000, str. 111-115

i prawą stopą wykonując krok do przodu, lewą stopę przesuwamy w bok do II pozycji *parallel*; inaczej zwane *shoulder fall*.

- b) *opadanie do przodu na szpagat (front fall I with split fall)* – ćwiczenie z techniki Marty Graham; z I pozycji *parallel* wysuwamy wykręconą prawą nogę do dużej II pozycji, ciężar ciała zostaje na lewej nodze, jednocześnie lewa ręka zatacza koło do środka; opadamy do przodu, podpierając się rękami i skręcamy lewe biodro ku podłodze, skłon prostym tułowiem w kierunku prawej nogi, nie dotykając podłogi; wstajemy, krzyżując z tyłu lewą nogę i obracając się w lewo przez plecy, siadamy, zginając prawą nogę; lewą stopą wykonujemy krok do przodu; ustawiamy obie stopy w I pozycji *parallel*,
- c) *opadanie na arabesque (front fall II with arabesque fall)* – ćwiczenie z techniki Marty Graham; polega na wykonaniu *lay out* (pochyleniu) tułowia do przodu na prawej nodze; wówczas lewa noga jest w opozycji *arabesque*, uniesiona na przedłużeniu tułowia; opadamy do przodu na dwie ręce, a następnie wykonujemy ślizg prawą nogą do tyłu, aż do dotknięcia mostkiem podłogi; wstajemy krzyżując lewą nogę z tyłu; obrotem w lewo przez plecy przechodzimy do klęku; podnosimy się, robiąc lewą nogą krok do przodu; następnie wykonujemy półtora obrotu w prawo do pozycji V jazzowej z lewą nogą z przodu,
- d) *opadanie z obrotem (front fall III with twist fall)* – jest to kombinacja *contraction*, *pliè* i *front fall*; zaczynamy od wykonania *contraction pliè*, które pogłębiany, tuż przed dotknięciem kolanami podłogi, prostujemy tułów i nogi, po czym górną część tułowia skręcamy w bok; jedną nogą wykonujemy *ślizg* w bok przy jednoczesnym zatoczeniu ręką koła do środka; następnie wykonujemy opad tułowia z podparciem obu rąk do *front fall*,
- e) *opadanie do przodu (front fall IV)* – ćwiczenie pochodzi z techniki Lestera Hortona; z *contraction pliè* na *releve* schodzimy na kolana, a prosty tułów opada do przodu, podpieramy się z przodu lewą ręką, a prawą rękę prostujemy ślizgiem do przodu; końcową pozycją jest leżenie na brzuchu; wstajemy tak jak w *front fall II*,
- f) *side fall* – opad w bok; ćwiczenie pochodzi z techniki Lestera Hortona i jest typowe dla modern dance; ze skoku opadamy na bok na podłogę; po skoku na lewej nodze (odbicie i lądowanie tą samą nogą), prawa noga wędruje na *passe*; lądujemy kucając, prawa noga jest lekko oparta na podbiciu, podrzucamy tułów przez prawe biodro z krótkim podparciem lewej ręki, na prawo do pozycji leżenia na boku; obie nogi są

wyprostowane w I pozycji *parallel*, prawa ręka leży na przedłużeniu tułowia pod głową na podłodze, lewa ręka oparta jest z przodu,

- g) *hipfall* – *ślizg* na podłogę do IV pozycji,
- h) *knee fall* – opad na kolana, np. wykonywany jest po obrocie bądź skoku,
  - kroki stworzone przez Jamesa Browna (piosenkarza) charakteryzują się szybkim (wykonaniem) tańcem, zwłaszcza na pietach czy obcasach, np.:
    - a) *mess around* – rodzaj obrotu ze spiralną pracą bioder i ramion,
    - b) *funky chicken* – szybka praca zgiętymi w łokciach rękami w górę i w dół, jak kurczak,
    - c) *mashed potatoes* – rodzaj charlestona.
      - inne, ukształtowane historycznie, wykorzystywane jeszcze w niektórych stylach jazzowych:
        - a) *jazz square* – wykonujemy krzyżując prawą nogę przed lewą, odstawiając lewą do boku, prawą następnie stawiamy do tyłu i dostawiamy do lewej w I pozycję *parallel*; często wykonywany na *pliè*.
        - b) *pop corn* – krok z *flickiem*; rodzaj wyjścia z Chorus Line,
        - c) *susy q* – krzyżujemy prawą nogę przed lewą 4 razy i zmiana; krok pochodzi z charlestona z 1920 roku,
        - d) *primitive squat* – podskok do przodu w II pozycję *parallel* nóg,
        - e) *shorty George* – krok z 1937 roku,
        - f) *funky four corners* – biodra uderzają w cztery strony (przód, bok, tył, bok) w stylu funky,
        - g) *cake walk* – przejście po diagonalu przez *developpe* z odchylonymi w tył (łuk) plecami (przypominający polskiego poloneza); w czasach niewoli biali organizowali czarnym potańcówki i konkursy taneczne; ten tancerz, który wygrał dostawał w nagrodę kawałek ciasta, stąd nazwa kroku; później czarni tym krokiem parodiowali białych z wyższych sfer,
        - h) *limbo* – krok z tańców z Jamajki – polega na przejściu z odchylonym korpusem w tył i pracą ramion *shimmie* (potrząsanie);

- i) *triplets* – krok wykonywany na półpalcach; polega na przejściu na prawej i lewej nodze i wykonaniu *twistu* korpusu do nogi prawej z jednoczesnym uniesieniem podudzia lewego i odwrotnie jeżeli zaczynamy z nogi lewej; akcja w poziomie następuje: góra-góra-dół; rozliczamy na 1 i 2;
- j) *fun kick* – duże *rond de jambe* na *releve* nogi opornej,
- k) *layout* – to jednoczesne wyrzucenie nogi pracującej do przodu z odgięciem korpusu do tyłu i praca rąk do pozycji V górnego.

### 2.2.19. *Obroty i piruety jazzowe*

*Obrót* jest ruchem obrotowym wokół osi na jednej lub dwóch nogach, gdzie głowa pracuje szybciej niż ciało.

Technika tańca jazzowego wykorzystuje:

- najprostszy obrót czterokrokowy w prawo bądź lewo,
- *barell turn* – obrót na jednej nodze z rękami w II pozycji, z pochylonym do przodu korpusem i z wyciągniętą w *arabesque* nogą z tyłu; wzrok w podłogę („jaskółka”),
- *knee turn* – obrót na zgiętych kolanach; jak *spin*,
- *pencil turn* – obrót na jednej nodze, gdzie druga jest z przodu prosta na 35 stopni ze stopą *point*; ręce ustawione są w pozycji *short arms*; najczęstszą preparacją do tego obrotu jest IV pozycja jazzowa w *pliè*,
- *compass turn* – obrót na jednej nodze z drugą nogą prostą w kolanie, ciągniętą po podłodze,
- *pique* w *pliè*,
- *axel turn* – obrót w powietrzu z dwiema nogami podciągniętymi do ciała; ręce pracują w pozycji charakterystycznej: jedna jest nad głową wykonuje *lasso*, a druga w pozycji skróconej,
- obroty wykorzystywane z techniki tańca klasycznego:

- a) *tours chaines* – ciąg obrotów na palcach lub półpalcach na dwóch nogach, podczas których lewa noga kończąc obrót staje na miejscu prawej. Nogi powinny być trzymane jak najbliżej siebie, dążą do I pozycji klasycznej; „nierozjeżdżanie się” podczas *chaines* jest koniecznym warunkiem dobrego wykonania. Agrypina Waganowa porównuje *chaines* do pędzącego łańcucha małych kółek kreślonego najczęściej po przekątnej sceny. Ręce w *chaines* pracują z pozycji II do I. W tańcu jazzowym *chaines* często nazywane jest *spin*; szybki obrót,
- b) *tour en l'air* – obrót w skoku, z II bądź I pozycji *en dehors*; w powietrzu nogi łączą się w pozycję V; ręce pracują z pozycji II do I bądź III klasycznej,
- c) *pique* – obrót na jednej nodze z drugą nogą w ułożeniu na *passe* w połowie łydki nogi opornej *en dehors*; ręce pracują z pozycji II do I klasycznej,
- d) obroty na jednej nodze w tzw. dużych pozach (*arabesque, attitude*) *a la seconde, croisée, effacée i ecarte*,
- *soutenu pique*,
  - obroty na jednej nodze w pozycji *tilt*,
  - obrót na jednej nodze w pozycji *T*,
  - obrót na jednej nodze w pozycji *pitch* (czyli obrót z ostrym pochyleniem tułowia do nogi, na której wykonywany jest obrót z jednoczesnym uniesieniem nogi przeciwnej w tył),
  - obrót na jednej nodze z dociągniętą nogą prostą pracującą z przodu bądź boku, ręce (jedna bądź obie) podtrzymują nogę pracującą,
  - obrót na jednej nodze w *contraction* z nogą pracującą w ułożeniu *attitude* boczne, ręce w II pozycji jazzowej.
  - obroty *labilne* („chwiejne”, „poza pionem”) na jednej nodze opornej z drugą w ustawieniu na *passe*<sup>152</sup> (*en dehors* bądź *parallel*) bądź *sur le cou-de-pied* (przy kostce nogi opornej z przodu bądź z tyłu), korpus ustawiony jest w *side contraction* do nogi pracującej na *passe* bądź od niej; ręce są najczęściej w II pozycji (pozostają *constans* z korpusem, który jest pochylony); głowa jest

---

<sup>152</sup> *Passé* – droga nogi pracującej podczas wykonywania pas (przejściu z jednej pozycji w drugą). Noga może przechodzić na poziomie *sur le cou-de-pied*, (ułożenie przy kostce; przednie, tylne i obejmujące) na poziomie kolana oraz na poziomie I pozycji (*par terre*).

przedłużeniem korpusu, patrzy w podłogę (za ręką będącą w dole) bądź szybciej niż ciało,

Specyficznym rodzajem obrotów na jednej nodze są *piruety*, obroty na jednej nodze. W technice tańca jazzowego wyróżniamy następujące:

- z techniki tańca klasycznego z nogą pracującą na *passe* (z przodu, z tyłu i z boku):

- a) *en dehors* – na zewnątrz ciała,
- b) *en dedans* – do wewnątrz ciała.

Ręce w piruetach z techniki tańca klasycznego najczęściej pracują z pozycji II (przy preparacji z II pozycji klasycznej nóg) bądź IV (przy preparacji z pozycji IV nóg) do pozycji I bądź III.

- piruety jazzowe na wyprostowanej nodze opornej z nogą pracującą w ustawieniu *passe parallel*:

- a) *en dehors* – na zewnątrz ciała,
- b) *en dedans* – do wewnątrz ciała,

- piruety jazzowe z nogą oporną w *pliè* na wyciśniętym półpalcu; z nogą pracującą w ustawieniu *passe parallel*:

- a) - *en dehors* – na zewnątrz ciała,
- b) - *en dedans* – do wewnątrz ciała,
- c) w ustawieniu miednicy w *contraction* bądź *release*.

- piruety jazzowe z nogą oporną w *pliè* na wyciśniętym półpalcu bądź „zrelaksowanym” półpalcu; z charakterystycznie ustawianą stopą w dole podkolanowym *flex* i miednicą w pozycji *contraction*.

Ręce w piruetach jazzowych najczęściej pracują z pozycji II bądź IV by przejść do pozycji:

- a) *short arms* (ręce w pozycji skróconej),
- b) I, II, III pozycji,
- c) w ułożenia charakterystyczne, np. oplatające tułów bądź głowę albo na ramiona.

Wspomnieć należy, że w piruetach jazzowych półpalec może być wysoki bądź „zrelaksowany” (demi).

Najważniejszą sprawą w wypracowaniu obrotów jest przede wszystkim:

- praca głowy (głowa zawsze obraca się szybciej niż ciało) w przestrzeni; wzrok kierujemy tam, gdzie kończymy obrót (np. z punktu A do A bądź A do B),
- tułów musi pozostać absolutnie prosty i ściągnięty; mięśnie muszą być napięte, zwłaszcza pleców, pośladków i brzucha,
- właściwa preparacja, czyli przygotowanie do obrotu, zawsze z *pliè*; nigdy z tzw. „zamachu rąk” (ręce służą pomocniczo w wykonaniu obrotu, np. w piruecie często poprzez zmniejszanie przechodzimy z jednej pozycji rąk do drugiej, co nadaje większej siły piruetowi i zwiększa jego ilość powtórzeń),
- wypracowanie pionu – umiejętność stanie na dwóch bądź jednej nodze na *releve*,
- umiejętność trzymanie pozycji ciała w obrocie,
- umiejętność praca rąk; trzymanie pozycji,
- umiejętność praca, „trzymanie” nogi pracującej w pozycji *passee* bądź innej np. *sur le cou-de-pied*,
- odpowiednie oddychanie w trakcie wykonywania piruetu.

### 2.2.20. Skoki jazzowe

Skoki możemy podzielić:

- ze względu na ich wysokość lotu:

- *małe*,

- *średnie*,

- *duże*,

- ze względu na ich wykonanie:

- wybicie z jednej nogi i lądowanie na drugiej nodze, np. *emboite*,

- wybicie z jednej nogi i lądowanie na dwóch,
- wybicie z dwóch nóg i lądowanie na dwie,
- wybicie z dwóch nóg i lądowanie na jednej np. *ballotté*,
- skoki kombinowane, składające się z kilku elementów np. *jete ranverse*, *pas ciseaux*.

Typowe skoki jazzowe:

- *barell jump* – jak „skok przez beczkę” z dwiema zgiętymi nogami, wyrzucanymi jedna-druża, często z pochylonym do przodu korpusem; skok ten np. jest widoczny w „West Side Story”,
- *pistolet*; *coffee grinder* (inaczej zwany *russian roulette*) – skok, w którym jedna noga jest zgięta pod pośladek, a druga wyprostowana na 90 stopni i odwiedzona do boku, skok ten często wykonywany jest w obrocie, np. po piruecie; ręce najczęściej są w nim w II pozycji bądź w V górnym,
- *chaine leaps* – skok szpagatowy wykonywany z obrotu,
- *hop* – podskok na jednej nodze i lądowanie na tej samej,
- *jump over de log* – skok przez nogę do przodu bądź tyłu,
- *stage lap* – grand jeté z nogą z przodu zgiętą w kolanie,
- skoki w pozycji korpusu *twist* z prostymi bądź ugiętymi nogami,
- skok w pozie *tilt* z rękami w II pozycji; korpus w nim może być prosty lub na *contraction*,
- skok w IV pozycji jazzowej, nóg Graham (obydwie zgięte w kolanie); może być wykonywany solo, w obrocie lub z przechylonym w *side contraction* korpusem; ręce często w II pozycji.
- *axel* – duży skok z tzw. „przemachem nogi pracującej”; zbliżony do *axela* z łyżwiarstwa figurowego.

Technika tańca jazzowego wykorzystuje wszystkie skoki z techniki tańca klasycznego:

- małe:

- *assemblé* – mały skok z dwóch nóg na dwie, początkową i końcową pozycją jest pozycja V; Podczas tego skoku jedna noga wędruje palcami po ziemi do pozycji II, druga zostaje zatrzymana w *plié*. Tą nogą należy odepchnąć się od podłogi, wyprostować obie nogi, złączyć je i wylądować w V pozycji. *Pas a.* jest wykonywane z nogą wyrzucaną na 45 i 90 stopni, w przód, tył i bok,

- *ballotté* – skok w przód lub tył, w czasie którego wyciągnięte nogi znajdują się w V pozycji. Potem jedną nogę podnosi się przez *sur le cou de pied* i wyciąga zgodnie z kierunkiem skoku, drugą opuszcza się na ziemię w *demi plie*, tułów odgina się od podniesionej nogi,

- *batteries* – ruchy nóg podczas skoku, uderzenia jedną nogą o drugą w powietrzu. Podczas *batteries* nogi krzyżują się w V pozycji,

- *cabriole* – termin zaczerpnięty z terminologii jeździeckiej, nazwa *cabriole* oznaczała skok konia z silnym wyrzuceniem nóg. *Cabriole* to jedna z najtrudniejszych form skoku. Jedna noga zostaje wyrzucona w górę (w przód lub tył – w pozie arabesque), druga “dogania” ją w powietrzu i uderza łydką o łydkę nogi wyrzuconej, tułów zostaje mocno odchylony w kierunku przeciwnym do kierunku wyrzucenia nóg. Podczas wykonywania *cabriole* powstaje złudzenie zatrzymania tancerza w powietrzu w pozie niemal poziomej, mężczyźni wykonują *cabriole* z dwoma uderzeniami, wybitnie uzdolnieni, silni mistrzowie – z większą ilością uderzeń,

- *changement de pied* – mały skok wykonywany z pozycji V klasycznej do V przy jednoczesnej zmianie nóg,

- *échappé* – ruch składający się z dwóch skoków, w czasie których nogi przechodzą z zamkniętej pozycji (I lub V) w otwartą (II lub IV) i znów w zamkniętą. Wykonuje się z małym (*petit*) lub dużym (*grand*) skokiem i ze zderzeniem nóg (*battu*). Podobnie wykonuje się e. na palcach,

- *failli* – skok z dwóch nóg na jedną, przy lądowaniu wolna noga płynnie przechodzi z I do IV pozycji i na nią zostaje przeniesiony ciężar ciała. Bywa wstępem do dużych skoków, np. *grand pas jeté*,

- *glissade* – niewielki skok z V pozycji z ruchem za wyciągniętym w bok noskiem stopy idącym po podłodze. Za nią idzie podobnie druga noga do V pozycji (wykonywane płynnie, ze zmianą nóg lub bez),

- *jeté* – skok z nogi na nogę. Grupa skoków j. jest bardzo zróżnicowana i szeroko wykorzystywana, szczególnie do nadania tańcowi heroicznego charakteru, np. bardzo efektowne *grand jete*, *jete entrlacé* (dosłownie: skok przeplatany), *grand jete en tournant* i inne,

- *pas de basque* – skok z nogi na nogę. Noga wykonuje najpierw *demi-rond* palcami po podłodze, na nią parterowym skokiem zostaje przeniesiony ciężar ciała, druga noga poprzez I pozycję zostaje przeniesiona do przodu i nogi zostają połączone w V pozycji,

- *sauté*, *pas saute* lub *temps saute* – skok z dwóch nóg na dwie nogi z zachowaniem początkowej pozycji zarówno w powietrzu, jak i przy lądowaniu, termin, wskazujący na to, że ruch powinien być wykonany ze skokiem,

- *temps levé* – skok w górę na jednej nodze, podczas gdy druga znajduje się w położeniu *sur le cou-de-pied* lub innej pozycji, najczęściej t. l. jest powtarzane kilka razy.

- duże:

- *pas de chat* – dosłownie: koci skok, skok naśladujący delikatny, pełen gracji skok kota. Nogi zgięte w kolanach po kolei wyrzucane są do tyłu (przodu, w bok), korpus jest zgięty, upozowanie rąk może być różne,

- *pas de ciseaux* – skok z jednej nogi na drugą, podczas którego wyciągnięte nogi zostają po kolei wyrzucone do przodu, na moment łączą się w powietrzu, po czym jedna przez I pozycję ostro przechodzi w arabeskę,

- *grand jete*,

- *grand jete en tournant* – *jete* w obrocie,

- *pas de basque*,

- *pas de poisson* – „skok ryby”, skok z jednej nogi na drugą z wyrzuceniem nóg do tyłu i charakterystycznym wygięciem korpusu, upozowaniem rąk i głowy,

- *renversé (sissonne ranverse)* – silne i wyraziste przegięcie tułowia w pozycji przechodzącej w *pas de bourrée en tournant*, które kończy się wyprostowaniem tułowia.

Istnieją rozmaite rodzaje *renversé*:

- wykonywane *en dehors*, *en dedans*, na palcach, półpalcach, ze skokiem, w obrocie i z *plié*,
- *saut de basque* – wysoki skok z nogi na nogę z ruchem w bok i obrotem (lub dwoma) w powietrzu. Podczas *saut de basque* jedna noga zostaje wyrzucona na wysokość 90 stopni, druga dotyka noskiem kolana pierwszej. Lądowanie na nogę wykonującą wyrzut,
- *sissonne simple* – wybicie z dwóch nóg z V pozycji klasycznej i opad na jedną nogę w *plié* a druga na *sur le cou-de-pied*; skończyć po zrobieniu *assemble*,
- *sissonne ouverte* – po wybiciu należy przeprowadzić nogę przez pozycję *sur le cou-de-pied* i otworzyć na 45 stopni do II pozycji w przód lub tył,
- *sissonne fermée* – wykonujemy z dwóch nóg *plié* w V pozycji do przodu, boku i tyłu po czym następuje jednoczesne otwarcie dwóch nóg, z nogą otwierającą na 45 stopni i lądowanie w *plié*,
- *sissonne fondue* – jeżeli zrobimy duży skok z nogą podniesioną na 90 stopni, to otrzymamy już nie *sissonne fermée*, lecz *sissonne fondue*,
- *rond de jambe en l'air sauté* – średni bądź duży skok z V pozycji w *plié*, gdzie noga pracująca zatacza koło (*rond de jambe*) w powietrzu na 45 stopni (skok średni), bądź na 90 stopni (skok duży).

Podstawowe zasady prawidłowego wykonania każdego skoku:

- przed każdym skokiem należy wykonać *plié* (*en dehors* czy *parallel*); to ono nadaje siłę; ważne, by każde *plié* było dostosowane do rodzaju skoku,
- nogi w kulminacyjnym momencie skoku (w powietrzu) powinny być bezwzględnie naciągnięte w kolanach, podbiciu i palcach,
- każdy skok również kończymy w *plié*, przez co amortyzujemy/„wygaszamy” siłę skoku, co chroni kolana, staw skokowy i stopę przed urazami,
- ręce służą pomocniczo w wykonaniu skoku,
- naukę skoków w technice jazzowej zawsze rozpoczynamy od najprostszych elementów (np. *hop* – zwykłego podskoku na dwóch nogach) stopniowo przechodząc do trudniejszych,

- bezwzględnie należy pamiętać o rozgrzaniu stawów (zwłaszcza skokowego i kolanowego) oraz mięśni przed rozpoczęciem skoków,
- Należy zwrócić uwagę na umiejętności operowania oddechem w trakcie wykonywania skoku.

### **2.2.21. Drążek jazzowy na przykładzie autorskich ćwiczeń dr Elżbiety Pańtak**

Zestaw ćwiczeń z techniki tańca jazzowego oraz gimnastyki prezentowane w niniejszym rozdziale to zbiór autorskich ćwiczeń dr Elżbiety Pańtak inspirowanych ćwiczeniami Matta Mattoxa, ułożonych według schematu lekcji tańca klasycznego. Większość ćwiczeń z techniki tańca jazzowego wykonywanych na środku można stosować wykorzystując drążek.

Ćwiczenia wykonywane przy drążku przede wszystkim:

- zwiększają kontrolę i świadomość ciała,
- zwiększają świadomość „trzymania ciężaru” w pozycjach *parallel*,
- zwiększają świadomość *port de bras* jazzowych.

Pamiętać należy, że ciężar ciała w tańcu jazzowym jest zawsze na przedniej części stóp, toteż ręka drążkowa powinna być trzymana zawsze z przodu ciała na drążku (wszystkie palce dłoni obejmują drążek, kciuk jest na drążku a nie pod!) w celu kompensacji. Po zakończonych ćwiczeniach zawsze należy wykonać rozciąganie i ćwiczenia relaksacyjno-oddechowe.

Poniżej przedstawiam przykładowy autorski zestaw ćwiczeń przy drążku autorstwa dr Elżbiety Pańtak, założyciela i dyrektora Kieleckiego Teatru Tańca. Ćwiczenia w podanym poniżej bloku są wykonywane zawsze po motorycznej rozgrzewce na środku:

- *Brush*

1. *Brush* „krzyżem” (praca w kierunkach przód, bok tył, bok nogi pracującej) po 4 (cztery powtórzenia w kierunku), stopa *parallel*, pilnować zwłaszcza boku. Ręka pracuje przez pozycje: krótka, krótka pozycja jazzowa, przygotowawcza, druga,
2. *Brush* z ciężarem, z *pliè* przód, z *pliè* tył, z *pliè* i izolacją miednicy (prawa lewa, prawa, lewa). Po każdym *pliè* w I pozycji *parallel*,
3. *Brush* w przód 2 razy, za 3 razem *attitude* w przód i powrót do pozycji przez półpalec nogi pracującej i izolację miednicy; za drugim razem przejście przez II pozycję *en dehors* i *attitude* lewej nogi, powrót. Ręka w drugiej pozycji.

- *Pliè*

*Demi pliè* w liczbie powtórzeń 2 razy, *grand pliè* 1, wypad w przód, *attitude*, *pliè*, *table top*, *swing* w kolanach, *pliè*, *roll up*, powrót do *releve*.

Ręka pracuje przez krótką równoległą do drugiej, kołem dwa razy w diagonal (przy wypadzie), w III pozycji (w *table top*), przy *roll up* luźno, przy *releve* w III pozycji. Zwrócić uwagę na kąt pomiędzy nogą oporną a *attitude* w przód *parallel*.

- *Contraction i release*

Nogi w pierwszej pozycji klasycznej, zamykamy do *parallel* na diagonal kiedy pracujemy w *contraction*, w *release* powrót do pozycji pierwszej klasycznej. Ćwiczenie powtarzamy dwa razy. Ręka pracuje w *port de bras* – w przód przy *contraction* i w trzecią klasyczną przy *release*.

W drugiej części ćwiczenia (po dwukrotnym *contraction/release*) powrót *parallel* do drążka (centrum; obie ręce na drążku):

- w I serii – wypad w tył w *pliè*, z półpalcem z tyłu na *release* dwa razy i zmiana strony,
- w II serii – wypad w tył z dociągnięciem całej nogi pracującej *parallel*,
- w III serii – wypad na prostą nogę w tył z odgięciem mostka w łuk i powrót na drążek w *contraction*, ręce na drążku.

Ćwiczenie powtarzamy dwa razy – w wolnym i szybkim tempie.

- *Rond de Jambe*

Ruch nogą po okręgu *en dehors* i *en dedans* w *pliè*, lecz w pozycji *parallel*, zakończone *passe parallel*. Ręka pracuje w drugiej pozycji poprzez izolację przedramienia do wewnątrz i na zewnątrz.

- *Fondu*

Nogi pracują jak w klasycznym *fondu*, lecz stopy ustawione są odpowiednio w pozycji *parallel*. Noga pracująca w lekkim zgięciu w kolanie (*attitude*), noga pracująca *parallel*. Stopy pracują *flex – podeszwa stopy* „zadarta” jest ku górze, (przy *pliè*) i *point* – palce stóp są obciągnięte (przy wyprostie). Ręka pracuje przez krótką pozycję jazzową, krótką do charakterystycznej (zgięta w łokciu, w ułożeniu z boku ciała, dłoń zwrócona w górę) i do II, ćwiczenie wykonujemy krzyżem.

- *Adagio jazzowe*

Nogi pracują krzyżem w pozycji *parallel*. Noga pracująca zaczyna przez *passé parallel*, stopa *flex* (pozycja wyjściowa). Następnie poprzez *devellope* do wyprost, stopa *point*, powrót do *passé parallel*, *passe en Delors* i powrót do *parallel*, pierwszej pozycji.

Ręka pracuje przez II pozycje jazzową, krótką, krótką, przygotowawczą i powrót do II pozycji (wyjściowej).

- *Kombinacja ćwiczeń contraction, release z wykorzystaniem twistu w korpusie.*

Powtarzamy *contraction i release* jak w III ćwiczeniu (patrz *contraction/release*). Następnie wykonujemy twist w pozycji I *parallel*, ręka w II pozycji (ręka idzie kołem do *twistu*) i *passe* (ustawienie nogi pracującej w pozycji przy kolanie *parallel*) od i do drążka, Ręce pracują swingiem przez III pozycje). Rozluźnić i powrót do *relevé*. Na końcu *passé parallel*, ręce w III pozycji.

## 2.2.22. Przykładowe konspekty autorskich lekcji jazzowych Małgorzaty Ziółkowskiej

Podstawowa lekcja w technice tańca jazzowego powinna zawierać następujące elementy:

1. Rozgrzewka.

2. Ćwiczenia na podłodze i w staniu (na środku sali):

- wykorzystywane do stymulacji krążenia krwi w ciele,
- powinny się rozpocząć od prostych, powolnych ruchów, dopasowanych do potrzeb ciała,
- powinny być wykonane w siadzie lub leżeniu na podłodze, w grupie zaawansowanej można rozpocząć od stania w centrum, często przy drążku,
- muszą zawierać ćwiczenia rozciągające i wzmacniające,
- musi pracować całe ciało,
- obejmują: stopy pozycje (równoległe, klasyczne) *rélévés* i *pliè*, izolacje, *brush*, *roll*, *contraction* i *release*, *port de bras* jazzowe,
- mają za zadanie zwiększyć świadomość i wiedzę o swoim ciele.

3. Izolacje.

4. Elementy choreograficzne i ćwiczenia w przestrzeni, z przemieszczeniem:

- z przemieszczeniem w przestrzeni,
- należą tu: chody i marsze jazzowe, obroty przestawne, *piruety*, *kicki*, *pas de bourree*, *chasse*, *slide*, *skoki*,
- mogą zawierać sekwencje, których chcemy użyć w choreografii.

5. Choreografia, kombinacja taneczna:

- ma za zadanie rozwijać w technice i danym stylu: wyrabia koordynację i pamięć ruchową,
- powinna zawierać elementy konkretnego stylu jazzowego, przy akompaniamencie charakterystycznej dla stylu muzyki,
- powinna być dostosowana do poziomu grupy.

6. Relaks, rozluźnienie, ćwiczenia rozciągające:

- pomagają organizmowi w procesie przechodzenia od intensywnego ruchu do odpoczynku,
- mają za zadanie wyciszyć i zrelaksować organizm po wysiłku,
- mają zapobiec bólom mięśni,
- obejmują: kontrolowane oddychanie, delikatne rozciąganie.

***Konspekt 1 – przykład lekcji tańca jazzowego na kursie tańca jazzowego (funky-jazz, jazz) przy Kieleckim Teatrze Tańca***

Założenia i cele lekcji:

- Nauka elementów tańca jazzowego oraz zapoznanie z tańcami z grupy stylów jazzowych (na przykładzie *modern-jazz*, *broadway-jazz*) oraz pop-jazzowych (*funky-jazz*, *hip-hop*),
- Zapoznanie z techniką taneczną; wprowadzenie nazewnictwa fachowego,
- Zwrócenie uwagi na taniec jako ważny środek ekspresji i wyrażania emocji,
- Wprowadzenie gry aktorskiej,
- Doskonalenie sprawności ruchowo-tanecznej oraz fizycznej (motoryki, siły, zręczności, szybkości, wytrzymałości, koordynacji ruchowej),
- Uwrażliwienie muzyczne,
- Wspomaganie tańcem jako zabawą rozwoju psychofizycznego człowieka (wspomaganie ogólnego rozwoju fizycznego, utrzymanie stanu zdrowia),
- Kształtowanie odpowiedzialności i współpracy w zespole,
- Wyrobienie dodatnich cech charakteru, w szczególności świadomej dyscypliny i karności oraz umiejętności zespołowego współdziałania i współzawodnictwa,
- Kształtowanie umiejętności ekspresji twórczej,

- Wprowadzenie elementów historii tańca w Polsce i na świecie; zaznajomienie z innymi stylami i rodzajami tańca,
- Zapoznanie z historią i działalnością Kieleckiego Teatru Tańca.

**Tabela 1.** Konspekt 1 – lekcji tańca jazzowego na kursie tańca jazzowego (funky-jazz, jazz) przy Kieleckim Teatrze Tańca

| TOK LEKCJI                                                                                                                                                                                                | TREŚĆ I PRZEBIEG LEKCJI                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | CZAS TRWANIA | UWAGI ORGANIZACYJNO-METODYCZNE                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Część wstępna</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Czynności organizacyjno-porządkowe</li> <li>2. Sprawdzenie gotowości do zajęć</li> <li>3. Motywacja do uczestnictwa w zajęciach</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Przywitanie</li> <li>2. Ustawienie zespołu w „szachownicy”</li> <li>3. Podanie tematu zajęć tanecznych</li> </ol>                                                                                                                                                                                                                                                                                       | 2 min.       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Zawsze na każdej lekcji</li> <li>2. Zaznajomienie z podstawowymi zasadami pracy i zachowania tancerza</li> </ol>                                                                                                                                                                                           |
| Rozgrzewka psychomotoryczna, aktywizacja grupy                                                                                                                                                            | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ćwiczenia siłowe, wzmacniające brzuch, grzbiet, pośladki, nogi, ręce</li> <li>2. Ćwiczenia areobowe lub w chodzie</li> </ol>                                                                                                                                                                                                                                                                            | 10 min.      | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Zawsze na każdej lekcji</li> </ol>                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| Rozciąganie, uelastycznianie                                                                                                                                                                              | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ćwiczenia w siadzie na podłodze oraz w wypadzie</li> <li>2. Ćwiczenia rozciągające nogi, grzbiet, przestrzenie międzyżebrowe</li> </ol>                                                                                                                                                                                                                                                                 | 10 min.      | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowo</li> </ol>                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Ćwiczenia w staniu, kształtujące i uczące prawidłowej techniki tańca, zapoznające z nazewnictwem fachowym                                                                                                 | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Doskonalenie pozycji rąk i nóg w staniu; podkreślenie różnice w różnych stylach tanecznych</li> <li>2. Doskonalenie póz jazzowych</li> <li>3. Kombinacja rozgrzewkowa; kombinacja izolacji z wprowadzeniem elementów synkopowanych</li> <li>4. Ćwiczenia na pracę stóp-, <i>brush</i> jazzowe; nauka <i>jeté</i></li> <li>5. Ćwiczenia z wykorzystaniem <i>plié</i> klasycznego i jazzowego,</li> </ol> | 15 min.      | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowe</li> <li>2. Zwrócenie uwagi na postawę sylwetki tancerzy</li> <li>3. Ćwiczenia zwiększające świadomość ciała tancerza</li> <li>4. Uwagi dotyczące wykonania technicznego ćwiczeń</li> <li>5. Zwrócenie uwagi na indywidualne możliwości i jakość wykonania</li> </ol> |

|                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |         |                                                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                            | <i>releve</i> ,<br>6. Nauka table top w I, II pozycji<br>7. Nauka <i>contraction</i> i <i>release</i><br>8. Ćwiczenia z wykorzystaniem drążka np. <i>grand battement</i><br>9. Nauka piruetów jazzowych                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |         | tancerza<br>6. Zwrócenie uwagi na ważność pracy mięśniowo-szkieletowej a nie tylko szkieletowe                                                       |
| Ćwiczenia w liniach lub po diagonalu kształtujące i uczące prawidłowej techniki tańca, zapoznające z nazewnictwem fachowym | 1. Doskonalenie obrotów <i>chaines</i> ; nauka obrotów <i>pique</i><br>2. Ćwiczenia zwiększające zakres nóg typu <i>grand battement</i> na całej stopie i na <i>releve</i><br>3. Ćwiczenia zwiększające motorykę z nauką <i>chasse</i> , <i>pas de bourree</i> ; nauka <i>pas de bourree</i> w obrocie<br>4. Ćwiczenia na piruety jazzowe z <i>kickiem</i> oraz <i>grand battement</i><br>5. Ćwiczenia na równowagę<br>6. Doskonalenie skoków z techniki tańca jazzowego- <i>jeté</i> , <i>pas de chat</i> ; nauka skoków jazzowych w IV pozycji oraz z twistem korpusu | 20 min. | 1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowe<br>2. Uwagi dotyczące wykonania technicznego ćwiczeń                                                         |
| Układ taneczny jako istotny element lekcji tańca kształtujący i reasumujący poznane wiadomości z danej techniki tańca      | 1. Nauka całej grupy<br>2. Trening choreografii w grupach                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | 25 min. | 1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowe<br>2. Uwagi dotyczące wykonania<br>3. Podkreślenie walorów tańca jako środka ekspresji oraz wyrażania emocji |
| Ćwiczenia relaksacyjno-oddechowe; zakończenie lekcji                                                                       | 1. Ćwiczenia oddechowe na podłodze lub w staniu<br>2. Automasaż<br>3. Ukłon<br>4. Pożegnanie                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 3 min.  | 1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowe<br>2. Czynności organizacyjne i dydaktyczno-wychowawcze                                                      |

## ***Konspekt 2 – przykład lekcji tańca jazzowego dla grupy AKT działającej przy Kieleckim Teatrze Tańca***

Nadrzędnym celem lekcji w grupie AKT będzie przygotowanie tancerzy do pracy w Kieleckim Teatrze Tańca przy spektaklach oraz imprezach artystycznych.

Szczegółowe cele to:

- Doskonalenie techniki tańca jazzowego oraz stylów tańców jazzowych na przykładzie *modern jazz underground, broadway-jazz, funky-jazz*,
- Wprowadzenie elementów *jazz-baletu* oraz akrobatyki sportowej,
- Poprawienie motoryki i elastyczności tancerzy,
- Doskonalenie zasad partnerowania i kontaktu,
- Nauka wyrażania emocji poprzez taniec; wprowadzenie gry aktorskiej,
- Przygotowanie nowej choreografii – kompozycja powyżej 5 minut,
- Trening innych choreografii z repertuaru zespołu,
- Przygotowanie zespołu do udziału w ogólnopolskich i regionalnych konkursach tanecznych. Doskonalenie sprawności ruchowo-tanecznej oraz fizycznej (motoryki: siły, zręczności, szybkości, wytrzymałości, koordynacji ruchowej),
- Uwrażliwienie muzyczne,
- Wspomaganie tańcem, jako zabawą rozwoju psychofizycznego człowieka (wspomaganie ogólnego rozwoju fizycznego, utrzymanie stanu zdrowia),
- Kształtowanie odpowiedzialności i współpracy w zespole,

- Wyrobienie dodatnich cech charakteru, w szczególności świadomej dyscypliny i karność oraz umiejętności zespołowego współdziałania i współzawodnictwa,
- Kształtowanie umiejętności ekspresji twórczej,
- Wprowadzenie elementów historii tańca w Polsce i na świecie; zaznajomienie z innymi stylami i rodzajami tańca,
- Zapoznanie z historią i działalnością Kieleckiego Teatru Tańca,
- Aktywizacja zespołu w zakresie działalności Kieleckiego Teatru Tańca.

**Tabela 2.** Konspekt 2 – lekcji tańca jazzowego dla grupy AKT działającej przy Kieleckim Teatrze Tańca

| TOK LEKCJI                                                                                                                                                                                                | TREŚĆ I PRZEBIEG LEKCJI                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | CZAS TRWANIA | UWAGI ORGANIZACYJNO-METODYCZNE                                                                                                                             |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Część wstępna</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Czynności organizacyjno-porządkowe</li> <li>2. Sprawdzenie gotowości do zajęć</li> <li>3. Motywacja do uczestnictwa w zajęciach</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Przywitanie</li> <li>2. Ustawienie zespołu w „szachownicy”</li> <li>3. Podanie tematu zajęć tanecznych</li> </ol>                                                                                                                                                                         | 2 min.       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Zawsze na każdej lekcji</li> <li>2. Zaznajomienie z podstawowymi zasadami pracy i zachowania tancerza</li> </ol> |
| <p>Rozgrzewka psychomotoryczna, aktywizacja grupy</p>                                                                                                                                                     | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ćwiczenia siłowe, wzmacniające brzuch, grzbiet, pośladki, nogi, ręce</li> <li>2. Ćwiczenia areobowe lub w chodzie; marsz</li> </ol>                                                                                                                                                       | 10 min.      | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Zawsze na każdej lekcji</li> </ol>                                                                               |
| <p>Rozciąganie, uelastycznianie</p>                                                                                                                                                                       | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ćwiczenia na pracę stóp: <i>point</i>, <i>flex</i></li> <li>2. Ćwiczenia w siadzie na podłodze oraz w wypadzie</li> <li>3. Ćwiczenia rozciągające nogi, grzbiet, przestrzenie międzyżebrowe w każdej pozycji- I, II, III</li> <li>4. Poprawa zakresu stawu biodrowego; rotacja</li> </ol> | 10 min.      | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowe</li> </ol>                                                                  |

|                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ćwiczenia w staniu, kształtujące i uczące prawidłowej techniki tańca, zapoznające z nazewnictwem fachowym                  | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Kombinacja wykorzystująca <i>battement tendus, pliè</i> oraz elementy na podłodze -<i>stretching, grand battement</i></li> <li>2. <i>Port de bras</i> jazzowe zwiększające zakres korpusu z naciąganiem we wszystkich płaszczyznach,</li> <li>3. Ćwiczenia na pracę stóp- <i>battement tendus, brush jazzowe, jetè jazzowe</i></li> <li>4. Ćwiczenia z wykorzystaniem <i>pliè</i> klasycznego i jazzowe, <i>releve, contraction i release</i></li> <li>5. Ćwiczenia z wykorzystaniem drążka np. <i>grand battement, passe developpe</i></li> <li>6. Ćwiczenie piruetów jazzowych na <i>releve</i> i w <i>pliè</i></li> </ol> | 1 min.  | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowe</li> <li>2. Zwrócenie uwagi na postawę sylwetki tancerzy</li> <li>3. Ćwiczenia zwiększające świadomość ciała tancerza</li> <li>4. Uwagi dotyczące wykonania technicznego ćwiczeń</li> <li>5. Zwrócenie uwagi na indywidualne możliwości i jakość wykonania tancerza</li> <li>6. Zwrócenie uwagi na ważność pracy mięśniowo-szkieletowej, a nie tylko szkieletowe</li> </ol> |
| Ćwiczenia w liniach lub po diagonalu kształtujące i uczące prawidłowej techniki tańca, zapoznające z nazewnictwem fachowym | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ćwiczenia doskonalące obroty <i>chaines, pique</i> i inne np. z przeniesieniem środka ciężaru</li> <li>2. Ćwiczenia zwiększające zakres nóg typu <i>grand battement</i> na całej stopie i na półpalcu</li> <li>3. Ćwiczenia zwiększające motorykę z wykorzystaniem <i>chasse, pas de bourree, pas de bourree w obrocie</i></li> <li>4. Ćwiczenia na piruety jazzowe z kickiem oraz <i>grand battement</i></li> <li>5. Ćwiczenia kształtujące skoczność i motorykę, Trening skoków z techniki tańca jazzowego- <i>jetè pas de chat, skoki w IV pozycji oraz z twistem korpusu</i></li> </ol>                                  | 20 min. | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowe</li> <li>2. Uwagi dotyczące wykonania technicznego ćwiczeń</li> <li>3. Podkreślenie ważności gry aktorskiej oraz umiejętności wyrażania emocji tańcem</li> </ol>                                                                                                                                                                                                            |

|                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                              |         |                                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                   | 6. Wprowadzenie elementów akrobatycznych- przewroty bokiem, w przód, stanie na rękach, stanie na głowie<br>7. Układ taneczny jako ważny element lekcji, kształtujący i reasumujący poznane wiadomości z danej techniki tanecznej oraz stylu. |         |                                                                                                 |
| Trening choreografii bieżących z repertuaru zespołu<br><br>Tworzenie choreografii | 1. Trening choreografii „na liczenie”<br>2. Trening choreografii z muzyką<br>3. Indywidualna praca tancerzy, solistów                                                                                                                        | 25 min. | 1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowe<br>2. Uwagi dotyczące wykonania                         |
| Ćwiczenia relaksacyjno-oddechowe; zakończenie lekcji                              | 1. Ćwiczenia oddechowe na podłodze lub w staniu<br>2. Automasaż<br>3. Ukłon<br>4. Pożegnanie                                                                                                                                                 | 3 min.  | 1. Zawsze na każdej lekcji, obowiązkowe<br>2. Czynności organizacyjne i dydaktyczno-wychowawcze |

### 2.2.23. Autorski program „Czterech Żywiół” Małgorzaty Ziółkowskiej jako trening wspomagający dla tancerzy

Z ponad dwudziestoletniej kariery tanecznej wiem, że dodatkowe aktywności fizyczne wspomagają osobisty rozwój każdego tancerza. Jeszcze przed rozpoczęciem kariery tanecznej sama trenowałam pływanie trzy razy w tygodniu, co wpłynęło bezpośrednio na moją kondycję psychofizyczną i ma znaczenie do chwili obecnej. Stosowałam też inne praktyki aktywności fizycznej jak areobic, trening siłowy, pilates czy tenis. Wiem, że wielu tancerzy poszukuje dodatkowej stymulacji fizycznej w celu poprawy jakości fizycznej i zdrowotnej sensu stricto. Postanowiłam przypatrzeć się temu zjawisku bliżej i opracowałam swój autorski trening wspomagający. Program mobilizujący „Cztery Żywióły” to mój autorski trening mobilizujący podstawowe aktywności ruchowe człowieka. Trening stworzyłam z myślą o sobie i tancerzach, potrzebujących dodatkowej stymulacji fizycznej w celu optymalizacji efektów codziennych

czynności w pracy tancerza oraz zwiększenia wydolności, mobilności, eksplozywności, mocy lub przyspieszenia człowieka, a tancerza w szczególności. Prowadzę także warsztaty z tego rodzaju aktywności fizycznej obok lekcji tańca. Trening ten skupiony jest przede wszystkim na pracy mięśniowej, stabilizacji kręgosłupa oraz zwiększeniu zakresów stawów i tkanki łącznej właściwej (głównie ścięgien). Trening ten podzieliłam na 4 fazy:

- „fazę ognia”,
- „fazę ziemi/stali”,
- „fazę powietrza”,
- „fazę wody”.

W „fazie ognia” wykorzystuję trening motoryczny i aerobowy. Trening aerobowy to zestaw ćwiczeń związanych z wydolnością. Trening aerobowy określany jest również jako trening tlenowy. Ćwiczenia wykonywane podczas „fazy ognia” prowadzą do poniesienia tętna.

W związku z tym dochodzi do przyspieszenia metabolizmu. Do treningu aerobowego zaliczamy wszystkie ćwiczenia, podczas których serce bije z częstotliwością około 120-140 uderzeń na minutę. Czas trwania tej fazy to średnio 15-20 minut. Ma ona na celu rozgrzanie organizmu oraz przygotowanie go do treningu siłowego.

W „fazie ziemi/stali” uwaga skupiona jest na wzmacnianiu mięśni, przez wykorzystanie treningu siłowego oraz elementów *pilatesu*<sup>153</sup>. Trening siłowy to rodzaj treningu beztlenowego, który polega na wykonywaniu kilku ćwiczeń na wszystkie bądź określone grupy mięśniowe w kilku seriach. Jego celem są przede wszystkim ukształtowanie umięśnionej sylwetki oraz poprawa wytrzymałości i wydolności organizmu tancerza. Czas trwania tej fazy to ok. 15 minut.

Kolejną fazą jest „faza powietrza”, w której trening koncentruje się wokół szeroko pojętego stretchingu (rozciągania), zarówno biernego (z wykorzystaniem dodatkowych obciążeń jak np. kostki do jogi czy guma) jak i aktywnego (dynamiczne rozciąganie z wykorzystaniem własnej masy mięśniowej). W tej fazie wykorzystywane są elementy

---

<sup>153</sup>*Pilates* to system ćwiczeń łączących w sobie elementy jogi, tai-chi, baletu oraz gimnastyki. Powstał w latach 20. XX wieku dzięki amerykańskiemu trenerowi niemieckiego pochodzenia, Josephowi Pilatesowi. Opracował on go na własny użytek, cierpiał bowiem na krzywicę, połączoną między innymi z bólami pleców. Początkowo technikę tę wykorzystywano przede wszystkim do rehabilitacji tancerzy baletowych i przywracania im sprawności po rozmaitych kontuzjach. Instruktorzy fitness zainteresowali kluby sportowe, ciesząc się przy tym dużą popularnością.

treningu akrobatycznego, *jogi*<sup>154</sup> oraz *barre au sol*<sup>155</sup>. Regularny stretching poprawia ukrwienie (dzięki czemu też mięśnie w razie urazu lepiej sobie radzą z gojeniem) i zwiększa nasz zakres ruchów, co niewątpliwie pomaga tancerzom w ich pracy. Mięsień systematycznie rozciągany nie ma przykurczów, ma prawidłową długość. Wpływa to nie tylko na ograniczenie bólu, ale także chociażby na prawidłową postawę, prawidłowe wykonania ćwiczeń czy komfort. Rozciąganie przed chroni nas przed kontuzjami i urazami. Czas trwania tej fazy to ok. 20 minut.

Po trzech fazach następuje „faza wody”, która koncentruje się wokół inicjacji mentalnej, czyli szeroko pojętego *body and mind*<sup>156</sup>. Koncentruje się ona wokół ćwiczeń relaksacyjno-oddechowych. Ma ona na celu wyciszenie ciała oraz umysłu. Czas trwania tej fazy to ok. 15 minut. Trening zalecam dla wszystkich tancerzy oraz osób rekreacyjnie uprawiających dowolną aktywność fizyczną, w tym taniec. Poziom trudności oraz zaawansowania w trakcie warsztatów uczestnik stymuluje sobie sam. Trening stosuję osobiście, od 25 lat pracy jako tancerka oraz wykorzystuję go podczas warsztatów tanecznych z techniki tańca jazzowego. Praca z wykorzystaniem tego programu pozwoliła mi zaobserwować zwiększenie efektywności mentalnej (praca z ciałem) tancerzy jak i poprawę ich wydolności, sprawności i kondycji ogólnej organizmu. Wielokrotnie dzięki temu treningowi współczynnik kontuzji był u mnie na poziomie marginalnym, dlatego śmiało zalecam go tancerzom „wychodzącym” z kontuzji lżejszych naturalnie czy tancerkom w okresie poporodowym oraz okołomenopauzalnym.

Trening ten stosowałam także w czasie pracy z Tancerzami Kieleckiego Teatru Tańca przy pracy nad spektaklem pt. „Faust-Haust” w celu zwiększenia ich hipermobilności i wytrzymałości.

---

<sup>154</sup>*Joga* pochodzi z Indii, a konkretniej z rejonu doliny Indusu. Jej historia sięga przeszło 4 tysięcy lat, a od tego czasu rozwinęło się wiele odmian tej filozofii i nauki znanej dziś głównie jako system ćwiczeń fizycznych i praktyk oddechowych (hatha-joga).

<sup>155</sup>*Barre au sol* to sekwencje ćwiczeń wykonywanych na podłodze, bazujących na technice tańca klasycznego. Poszerzają ruchomość stawów i uaktywniają pracę mięśni przez ich wydłużanie i wzmacnianie. Pozwalają na poprawę kondycji, rozwijają świadomość ciała oraz wzmacniają jego naturalne możliwości.

<sup>156</sup>*Body and mind* to spokojne formy ćwiczeń, które uczą kontroli własnego ciała oraz prawidłowego oddechu. Są określane najczęściej mianem aktywności fizycznej, łączącej w sobie elementy sfery duchowej.

### 2.3. Taniec jazzowy jako środek wyrazu w pracy choreografa – autora dzieła choreograficznego

Taniec jazzowy jest przywiązany do czasów, kiedy powstał, ale z drugiej strony napędzany jest też nowymi tematami, tendencjami społecznymi i myśleniem o obecnym świecie. Taniec jazzowy zakorzeniony mocno w kulturze afro żyje dziś własnym życiem, choć nieustannie podkreśla swoją estetykę. Od *autentycznego jazzu* Afroamerykanów po *latynoski jazz*, *jazz teatralny*, *funk*, *broadway*, *fossy jazz*, istnieje obecnie wiele stylów posiadających tę samą bazę techniczną lecz różną stylistykę ruchową w formie choreograficznej. Taniec, który jest jazzowy, jest obecnie bardziej nieprzejrzysty i efemeryczny, mniej w nim musicalu lat 40., a więcej nowoczesnej stylistyki ruchowej. Dla niewtajemniczonego oka może wyglądać jak taniec współczesny lub połączenie wielu form tanecznych. Jednak cechy charakterystyczne tańca jazzowego obecnie takie jak:

- „uziemia” (obniżony środek ciężkości i połączenie z ziemią/podłożem),
- pochylony tułów,
- zrelaksowane kolana, szerokie pozycje nóg,
- izolacje i policentryzm,
- synkopa i polirytmia,
- muzykalność,
- dynamizm,
- swoboda improwizacyjna w krokach,
- oddziaływanie emocjonalne tańca jazzowego,
- balans pomiędzy płynnością a gwałtownością ruchu,
- swing (ruch wahadłowy), twist (skręt tułowia względem nóg),

są językiem wypowiedzi współczesnych choreografów jazzowych.

Cechy jazzu są obecnie równie amerykańskie co i europejskie. Jazz to nie tylko podstawa taneczna musicalu, ale i technika tańca pozwalająca na swobody język wypowiedzi ruchowej ściśle interpretujący muzyczność utworu, do którego jest prezentowany układ choreograficzny. Taniec jazzowy jest ściśle związany z muzyką. Muzyka na świecie się

zmienia, ale rytm pozostaje, dlatego choreografowi łatwo bazować na technice jazzowej. Jazz prezentuje też szeroki wachlarz kroków tanecznych w danym stylu jazzowym, jednak podkreśla możliwość dowolnej interpretacji tanecznej przez wykonującego dany zestaw kroków. Ta swoboda interpretacyjna daje ogromne możliwości do bawienia się krokami, improwizacją i rytmem dla tancerza i choreografa.

Od wczesnych form rdzennego jazzu po skrzyżowanie autentycznego tańca jazzowego z eurocentrycznym klasycyzmem do końca XX wieku, w choreograficznym i improwizowanym występie tanecznym jazzowym pojawiają się pewne wspólne konotacje charakterystyczne dla tej techniki. Na dowód swobody użycia techniki jazzowej w kontekście tworzenia choreografii czy spektakli tanecznych można przywołać cechy takie jak wyraźne użycie ciężaru i uziemienie tancerzy w krokach tanecznych, muzykalność kroków i gestów oraz przyspieszenia ruchowe w odniesieniu do rytmu, co jest bezpośrednim wynikiem wrażliwości Afroamerykanów „przefiltrowanych” przez amerykański system społeczny. Pochodzenie jazzu jest niekwestionowane, natomiast jego formy zmieniają się wraz z historią muzyki i świata i będą się zmieniać, ze względu na silną konotację tego tańca z aspektem duchowości człowieka. Współczesny choreograf jazzowy śmiało dostosuje jeden z wielu odrębnych stylów drzewa genealogicznego tańca jazzowego do danego utworu muzycznego. Taniec jazzowy można śmiało łączyć z innymi, takimi jak taniec klasyczny, modern, contemporary czy szeroko rozumiany taniec współczesny, w celu uzyskania odpowiedniego wrażenia choreograficznego, lecz elementy jazzowe zostaną w formie bardziej lub mniej rozproszonej w całości formy choreograficznej.

W 2000 roku w swoim felietonie dla „Dance Magazine” krytyk tańca Clive Barnes zadał pytanie „Kto jest teraz jazzowy?”<sup>157</sup> W tym artykule na temat stanu tańca jazzowego Barnes definiuje stan obecny i przytacza historię tańca jazzowego oraz jego czołowych postaci, komentując: „wpływ tańca, podobnie jak wpływ samego jazzu, jest tak powszechny, że czasami niemożliwe jest wykrycie jego formy”. Ten artykuł zauważa nadchodzącą dominację hip-hopu jako popularnej rozrywki oraz odzwierciedla nowszą, rozwijającą się narrację w dziennikarstwie tanecznym. Barnes pisze, że taniec jazzowy nie chyli się ku upadkowi, lecz że jako formy, która była amerykańską muzyką popularną od przełomu wieków do późnych lat 40. tańca jazzowego nie może zabraknąć w pejzażu współczesnych trendów tanecznych.

---

<sup>157</sup> Clive, Barnes, „Whos Jazz 'y Now?”, Dance Magazine, Sierpień 2000, str.90

Choreografia wykorzystana w produkcji nie musi nazywać się jazzem, żeby spektakl był jazzowy. Barnes pokazuje w artykule przejście od *primitiv jazzu* do współczesnej estetyki tańca jazzowego. Elementy tańca jazzowego łatwo znaleźć w twórczości współczesnych choreografów, jeśli tylko zechcemy ich poszukać.

Współcześnie wyróżnić możemy cztery grupy tańca, które nazywają się „taniec jazzowy” i współlistnieją we współczesnym świecie tańca, a które to możemy wyodrębnić ze względu na aspekt tworzenia choreografii w technice jazzowej.

Pierwszy to autentyczny taniec jazzowy, który rozwinął się w latach 20. i 30. XX wieku wraz z muzyką jazzową, który jest nadal wykonywany przez odrodzone zespoły taneczne, takie jak szwedzki Harlem Hot Shots<sup>158</sup>, a także jest tańczony towarzysko. Drugi to teatralny taniec jazzowy, który często można zobaczyć na Broadwayu i jest pod silnym wpływem bardziej baletowej estetyki. Wreszcie jazz koncertowy, który widzimy w wykonaniu takich zespołów jak Giordano Dance Chicago<sup>159</sup> czy Jump Rhythm Jazz Project<sup>160</sup> i jazz sceniczny taki jak w The Alvin Ailey American Dance Theater<sup>161</sup>.

W moim odczuciu, wypracowanym w toku kariery scenicznej tworzenie spektaklu w technice jazzowej ma uzasadnienie w każdej z powyższych grup. Jazz to forma współczesnej ekspresji artystycznej i język wypowiedzi choreograficznej od tańca rozrywkowego po sceniczny.

---

<sup>158</sup> *The Hot Shots* to zbiorowa nazwa dwóch blisko spokrewnionych szwedzkich zespołów tanecznych z siedzibą w Sztokholmie w Szwecji: *The Rhythm Hot Shots* i *Harlem Hot Shots*, *The Hot Shots* specjalizują się w wiernych reprodukcjach afroamerykańskich scen tanecznych z amerykańskich filmów z lat 20., 30. i 40. XX wieku. Tańce, które wykonują to *lindy hop*, *tap dance*, *cakewalk*, *charleston* i *black bottom*.

<sup>159</sup> Giordano Dance Chicago, dawniej Giordano Jazz Dance Chicago i Gus Giordano's Jazz Dance Chicago, to zespół tańca jazzowego z siedzibą w Chicago w stanie Illinois. Założony przez Gusa Giordano w 1963 roku jako Dance Incorporated Chicago, koncertował na całym świecie, w tym jako pierwszy zespół tańca jazzowego w Związku Radzieckim w 1974 roku. Zespół zyskał szerokie uznanie krytyków i podobno był to pierwszy zespół tańca jazzowego.

<sup>160</sup> *Jump Rhythm Jazz Project* to organizacja artystyczna non-profit założona w 1990 roku, której misją jest zarówno pielęgnowanie i wprowadzanie innowacji w sztuce amerykańskiego tańca rytmicznego opartego na jazzie, jak i celebrowanie radości wspólnego tworzenia rytmu w tańcu, muzyce i piosence wśród osób w różnym wieku, o różnym pochodzeniu i kulturze. Zespół kontynuuje tę misję, oferując kompleksowy program występów połączony z pokazami, zajęciami i warsztatami, które potwierdzają zarówno artystyczne, jak i łączące społeczność wartości rytmicznej ekspresji.

<sup>161</sup> The Alvin Ailey American Dance Theatre ( AAADT ) to zespół tańca współczesnego i jazzowego z siedzibą w Nowym Jorku, Został założony w 1958 roku przez choreografa i tancerza Alvina Aileya.

### 3. Idea spektaklu

Prymarnym celem tworzenia spektaklu pt. „Faust-Haust” było zaproponowanie nowoczesnego, czytelnego w fabule widowiska tanecznego, dostosowanego do realiów dzisiejszego świata. Powiązanie uznanej literatury i muzyki symfonicznej w nowoczesnej aranżacji brzmieniowej z tańcem jako pierwszoplanowym elementem stało się podstawą do wykreowania dzieła „Faust-Haust”: silnego w wyrazie, komunikatywnego w obszarze wizualnym, dźwiękowo-muzycznym i treściowym dla współczesnego widza.

Forma ruchowa oparta jest na technice tańca jazz, modern-jazz oraz elementach ruchu scenicznego. Połączenie wysiłku grupy doświadczonych twórców daje szansę na zapewnienie powstania utworu spójnego i pozbawionego banalnych przeciągnięć w czasie akcji.

Wartość artystyczna spektaklu objawia się w indywidualnym zinterpretowaniu wartości i zdarzeń uniwersalnych, więc dotyczących większości dzisiejszych odbiorców. Spojrzenie widza na własne przemyślenia przez pryzmat współczesnego dzieła artysty dać może wyjątkową okazję do samorefleksji. Ten spektakl, poprzez nowocześnie skonstruowaną syntezę sztuki wizualnej, literackiej i muzycznej pozwoli na refleksję na wyższym poziomie intelektualnym i emocjonalnym. Dobór środków ruchowych w warstwie choreograficznej, opartej w większości na szeroko pojętej technice tańca jazzowego i modern, uwspółcześnia spektakl w warstwie wizualnej i podkreśla ważność techniki jazzowej jako ponadczasowego medium języka tańca. Wiarygodność interpretacji opiera się na moim zaangażowaniu twórczym. Równie ważne jest w tym aspekcie zaangażowanie zespołu współtwórców i wykonawców Kieleckiego Teatru Tańca. W życiu i pracy artyści kierują się pasją i oddaniem twórczym, dzięki czemu w jakimś sensie są spójni z odczytaniem literackiej koncepcji życia tytułowego Fausta.

Wartości artystyczne dzieła literackiego i muzycznego pt. „Faust” są ewidentne. Wartość nowego spektaklu pt. „Faust-Haust” opartego na tych utworach może rozszerzyć pole pozytywnego wpływu treści uniwersalnych zawartych w literaturze na współczesnego widza. Szczególnie może to dotyczyć uczniów szkół średnich, gdyż utwór literacki pt. „Faust” wpisany jest w kanon lektur nieobowiązkowych, dzięki czemu spektakl może być adresowany do młodzieży licealnej jako uzupełnienie wiedzy.

Spektakl składa się z sześciu scen, stworzonych według mojego autorskiego scenariusza choreograficznego na podstawie utworu literackiego pt. „Faust” Johana Wolfganga Goethego, do specjalnie zaaranżowanej muzyki. W warstwie treściowej spektakl porusza temat egzystencji, spełnienia i samorealizacji człowieka w odniesieniu do dzisiejszych czasów. Współczesny człowiek zмага się, albo z nadmiernym nasyceniem sygnałami zewnętrznymi (przebodźcowaniem), albo z przejmującą pustką. Gnany aktualnym imperatywem ciągłej zmiany, zachłystuje się wszystkim, co przynosi życie lub - gdy jest nieodporny na przebodźcowanie - popada w depresję. W tym kontekście, codzienny pęd i ciągłe zmiany nadają życiu tylko chwilowy sens. Odczuwanie egzystencji staje się podobne do smagania powierza po twarzy w biegu.

Jako twórca spektaklu próbuję się komunikować z widzom językiem tańca, aby w artystycznej formie wspólnie przeżyć rozterki tytułowego Fausta, z którym i dziś możemy się identyfikować.

### **3.1. Libretto spektaklu pt. „Faust-Haust”**

Czas trwania 45 min.

Choreografia, scenariusz choreograficzny: Małgorzata Ziółkowska

Reżyseria światła: Grzegorz Pańtak

Muzyka odtwarzana: The *Prodigy* – „Smack my bitch up” oraz Franz Liszt – „Faust Symphony” w wykonaniu Chicago Symphony Orchestra pod batutą Georga Solti

Aranż muzyczny: Filip Gołda

Przestrzeń sceniczna i kostiumy: Małgorzata Ziółkowska

Projekcje: Grzegorz Kaczmarczyk

Tancerze: Zespół i Soliści Kieleckiego Teatru Tańca:

-Faust – Marek Szajnar

-Małgorzata – Małgorzata Kowalska

-Mefistofeles (Mefisto) – Piotr Ziółkowski

-Mefista – Joanna Plata

-Biesy/Zjawy/Multiplikacje faustowskie – Małgorzata Boruń, Maja Dawidenko, Arkadia Dziarmaga, Julia Domagalska, Alicja Horwath-Maksymow, Pamela Paprota, Hanna Podedworna, Marta Starostecka, Roksana Wieczorek, Zuzanna Tatarowska, Klaudia Tkaczyk, Kamila Zimnowoda, Paweł Jacak, Mikołaj Wojtachnio, Kamil Zdańkowski.

Poniższe słowo wstępne i libretto do spektaklu pt. „Faust-Haust” to autorska koncepcja wynikająca z osobistego odczytania dramatu „Faust” Johanna Wolfganga Goethego. Ostateczny kształt nadałam mu w lipcu 2023 roku.

Człowiek zmaga się z tym, co ma i ze świadomością tego, czego nie ma... Zmaga się z życiem... z jego nasyceniem, ale też broni się przed pustką. Gnany nieznany imperatywem, człowiek chciałby zachłystywać się tym co ono mu przynosi. W ten sposób nadając sobie sens i umacniając odczuwanie życia – podobnie jak biegnąc, odczuwamy smaganie powietrza po twarzy.

Pragnienie zachłysnięcia się... życiem... powietrzem... miłością... rzuca nas w skrajności od demiurgicznej kreacji począwszy, aż po odrętwiałe wegetowanie. Biologiczna witalność tworzy z nas istoty chwytające, zagarniające, pochłaniające. Pierwszy haust życia łapiemy w zaledwie 10 sekund po narodzinach... Łapiemy około 16 oddechów na sekundę, by w wieku 30 lat osiągnąć 250 milionów haustów... haustów życia... Przeróżnych... Haust życia jako paliwo żywej egzystencji... Zadaję pytanie: Czy biologiczny oddech jest sensem sam w sobie czy należy sens mu nadać? Czy możemy istnieć jedynie „bezwładnie dryfując” przez życie?

Pytam jak w pokerze – „sprawdzam”.

Czy by być szczęśliwym trzeba się nieustannie stymulować, przekraczać, przebijać, ryzykować aż do zaprzędania? Czy należy wyzbyć się ożywczej dynamiki, zachłystywania się sprawczością, władzą, erotyczną miłością? Czy potocznie określane „spokojne życie” skazane jest na nudę i brak sensu, na nihilizm? Czy należy się czymś zachłysnąć... Szukam odpowiedzi w historii Fausta, bo wydaje się, że tam zasadniczo chodzi o sens życia... Pytam o te miliony sensownych i bezsensownych haustów, oddechów, łyków wody i wina w jego życiu. Pytam, czym jest właściwie spełnienie, skoro istota i cel egzystencji rozdierają się pomiędzy „być czy mieć”, co uzasadnia trud życia i czyni je wartym przeżycia? Faust szukał chwili, która by trwała...

Czy odpowiedź na to pytanie zawiera istota miłości jednostek ludzkich? Jakie oddanie i poświęcenie może urzeczywistnić to spełnienie? Na swoim obecnym etapie życia również prywatnie uważam ten temat za bliski...

W każdym hańszie znajduję inną odpowiedź.

## **PROLOG**

Film taneczno-muzyczny „Faust-Haust”. Solo Mefisty.

## **SCENA I**

Faust leży w wannie. Rozmyśla o dotychczasowym życiu. Znużył się. Pragnie śmierci już, bo jest przekonany, że wszystko przeżył, a chwila już jest dla niego pustką. Scena wyjścia nagiego z wanny, w sposób niedosłowny, na granicy nagości (może dodatkowe postaci jak np. kamerdyner). Solo Fausta. Rozdarte, mroczne. Chwilami niezdarne.

(Scenografia: przeźroczysta wanna z wodą, ściana z plexi z mocowaniami, na których tańczą wykonawcy, projekcja wirującego lasu, świata, ciągu życia, efekty półcieni).

## **SCENA II**

Pojawiają się Zmory (4 tancerzy) z–zasłoniętymi twarzami. Próbuja topić Fausta. Osaczają go, upewniając w słuszności decyzji o samobójstwie. Taniec „Biesów” wokół Fausta.

(Scenografia: wanna, projekcja burdelu, „sex, drugs, rock’n’roll...” czarne koty, brud)

## **SCENA III**

Do Fausta przychodzi Mefisto. Ofiarowuje mu wszystko: dragi, klejnoty, seks – w zamian za duszę. Faust pragnie coś jeszcze przeżyć. Ostatecznie nie chce się zabić. Faust chce wyrwać się z otaczającej go plugawej rzeczywistości, pragnie miłości niewinnej. Mefisto oddaje mu Małgorzatę. Faust widzi w tym spełnienie swoich żądz.

Taniec Fausta z Mefisto. Dwójki, trójki z tancerzami.

(Scenografia: ściana plexi, efekty świetlne, projekcja pożaru)

## **SCENA IV**

Solo Mefisto. Triumf zła.

(Scenografia: rozsunięta plexi, solo w kręgu świetlnym, (wanna wypompowana z wody, przez podciągnięcie i odwrócenie staje się żyrandolem, wewnątrz wanny lampa)

Faust lewituje podwieszony głową w dół w tym czasie. Synchron z bujającą się lampo-wanną. Skojarzenia uprzedmiotowienia Fausta. Nihilizm, człowiek jako część mechanizmu życia i śmierci, jak przedmiot bez metafizycznego sensu.

## **SCENA V**

Małgorzata leży naga w kole, spowita pasami. Oddycha ciężko, jakby próbowała umrzeć. Wokół niej tańczą zmyły, Mefisto. Obok niej Faust. Próbuje kochać się z nią. Duet. Faust zaspokaja żądze. Wypełnia się „chwilo trwaj, jesteś taka piękna”. Triumf Mefisto. Taniec zbiorowy. Faust staje się nieśmiertelny. Oddycha pełną piersią, pełnią życia.

(Scenografia: duże podświetlone z dołu koło mocowane na sztankietach; taniec pod i w kole)

## **SCENA VI**

Ciężarna Małgorzata. Rodzi dziecko Fausta. Haust rodzi haust. Z szaleństwa, że Faust jej nie kocha, tak jakby tego chciała, zabija je. Projekcja porodu, krzyku dziecka, abstrakcyjna. Solo Małgorzaty. Dusza Małgorzaty unosi się do nieba. Wypełniło się dobro w złe i zło w dobro. Wanna staje się statkiem, którym płynie Małgorzata: iluzja poprzez projekcje. Faust przegrywa z Mefistofełsem. Zostaje zgładzony.

(Scenografia: plexi ściana, efekty świetlne, projekcja wędrującego dziecka i nieba)

### **3.2. Scenariusz choreograficzny spektaklu pt. „Faust-Haust”**

Poniższy scenariusz choreograficzny to pewnego rodzaju brudnopis choreograficzny. Zadanie, jakie miał spełnić, to współgrać z autorskim librettem spektaklu pt. „Faust-Haust”. Był on też pomocny podczas pracy na żywo z tancerzami, w celu pilnowania przebiegu linii

dramaturgicznej dzieła. Podzieliłam go na mniejsze części korelujące ze scenami opisanymi w librecie.

Pierwsza część dotyczy prologu spektaklu:

- Film z muzyką The Prodigy. Solo Mefisty

Kolejne frazy taneczne są wykonywane do muzyki „Faust Symphony” Franza Liszta oraz korelują bezpośrednio z pięcioma scenami autorskiego libretta:

- Faust w wannie – solo. Duet z Mefistofeilesem,
- Biesy próbują utopić Fausta – scena zbiorowa. Duety, trójki, czwórki,
- Próba samobójstwa – solo,
- Spotkanie Mefistofelesa z Faustem – duet,
- Mefistofeles i Małgorzata – duet,
- Mefistofeles ofiarowuje Małgorzatę Faustowi – taniec trójki,
- Faust i Małgorzata – duet,
- Rządze, orgie, wszyscy – scena zbiorowa,
- Małgorzata w kole orgii – scena zbiorowa,
- Mefistofeles stara się, by Faust zapomniał o Małgorzacie. Daje mu korowód innych roztańczonych kobiet – scena zbiorowa,
- Smutne widmo Małgorzaty – solo,
- Na odludnym uroczysku błędzą dusze potępione. Wśród nich Małgorzata. Małgorzata rodzi Dziecko i zabija je – solo oraz zbiorowa choreografia,
- Tłum osacza Małgorzatę-Dzieciobójczynię. Małgorzata zabija się – scena zbiorowa,
- Faust w piekle. Taniec osaczonego przez szatany Fausta – solo,
- Dusza Małgorzaty unosi się do Nieba – scena zbiorowa, solo,
- Faust zostaje zgładzony-duet z Mefistem, solo Mefistofelesa,
- Faust ginie/zabija się.

### **3.3. Autorski proces twórczy w spektaklu pt. „Faust-Haust”**

Swój proces twórczy podzieliłam na trzy fazy:

- konceptualną,
- muzyczną,

- choreograficzną.

W fazie konceptualnej zastanawiałam się nad ogólną ideą spektaklu pt. „Faust-Haust”. Opracowanie koncepcji spektaklu w tej fazie polegało na stworzeniu autorskiego libretta opartego o „Fausta” Johanna Wolfganga von Goethego. Temat rozważań egzystencjalnych zawartych w tym dziele wydał mi się bardzo adekwatny do otaczającej mnie rzeczywistości. Szukałam odpowiedzi na pytanie: Kim Faust może być współcześnie? Odpowiedź znalazłam bardzo szybko.

Dzieło uświadomiło mi, że Faust jest człowiekiem, nie herosem, nie bogiem, nie duchem, a właśnie człowiekiem ze wszystkimi konsekwencjami wyborów życiowych. Faust to obecnie jednostka wrażliwa, empatyczna, ewoluująca w swojej świadomości, ale jednocześnie cierpiąca z powodu wszechobecnego przebodźcowania informacyjno-poznawczego. Dzisiejszy Faust to człowiek, który wciąż szuka, wciąż doświadcza, żyje w pewnym przeświadczeniu, że może mieć wszystko i wszystko osiągnie. W drodze tej stymuluje się używkami, goni za pieniądzem, sławą i drugim człowiekiem, próbuje zachłysnąć się życiem. Jednak wciąż nie odnajduje tego czego szuka... Być może szuka prawdziwej miłości, być może spokoju, a może szuka Boga jako zbawcy jego egzystencjalnej wędrówki. Faustów dziś znam osobiście wielu. I dla wielu z nich śmierć wydaje się jedynym zakończeniem ich egzystencjalnej wędrówki zwanej życiem. Poczucia fatalizmu dodaje fakt, że nawet wiedząc bądź posiadając więcej niż inni ludzie, bohater dzisiejszego świata – Faust, wciąż nie wie najważniejszego. Czego? Co jest prawdziwym sensem życia... Żyjemy w dobie poszukiwania tego sensu dobitniej, mocniej. Człowiek od zawsze szukał odpowiedzi na nurtujące go pytania, lecz często umierał w poczuciu braku tej najważniejszej odpowiedzi. Dzisiejszy młody człowiek przekonany jest o tym, że może być Bogiem. Jednak życie pisze inny scenariusz. Taką właśnie opowieścią jest mój spektakl pt. „Faust-Haust”. Obraz takiego Fausta chciałam przybliżyć szerszej publiczności.

W tej fazie zaprojektowałam także własną przestrzeń sceniczną i kostiumy do spektaklu. Kostiumy miały być z założenia proste, a zarazem niepowtarzalne i teraźniejsze. Postawiłam na minimalizm. Faust miał być ubrany w garnitur, Mefistofeles posiadać twarz Jokera z Batmana, a Małgorzata uosabiać niewinność, czego atrybutem miała być biel jej sukienki. Diablice (Mefisty) występujące w obrazach miały przypominać mityczne biesy z mitologii słowiańskiej. Były to postaci przesiąknięte złem, lecz nie do końca określone. Stwory złośliwe i ludziom skrajnie nieprzychylne. Choć nie miały określonej formy, to potrafiły wnikać w myśli ludzi i popychać ich do czynienia zła. Scenografię natomiast oparłam na trzech

przestrzennych kolumnach-klatkach, w których mogli swobodnie poruszać się tancerze oraz wannie jako symbolu czyśćca. Przestrzeń sceniczna nawiązuje w swojej stylistyce do BDSM<sup>162</sup>.

Następnie rozważałam warstwę muzyczną spektaklu. Wyszłam z założenia, że obraz wizualny, z którym mamy do czynienia w dzisiejszych czasach, jest przyspieszony i stosunkowo krótki. Rolka na Instagramie trwa średnio 10 do 15 sekund. W spektaklu pt. „Faust-Haust” chciałam przybliżyć odbiorcy takie tempo, a jednocześnie zachować narrację spektaklu. Z góry założyłam, że spektakl nie może trwać dłużej niż 60 minut. W moim odczuciu, spektakle taneczne dłuższe niż 60 minut są mniej atrakcyjne dla widza zmagającego się z ciągłym brakiem czasu i poczuciem, że życie przyspieszyło. Pragnęłam, aby widz skupił się maksymalnie na 45-minutowym obrazie i wyciągnął z niego pewne refleksje dla siebie oraz, by zachwycił się sztuką i wirtuozerią tancerzy, jak i samego prezentowanego w spektaklu tańca.

Postanowiłam połączyć teraźniejszość z klasyką w warstwie muzycznej. Spektakl rozpoczyna utwór zespołu The Prodigy, by zaraz po nim emocje poruszył Liszt. Rozważając wpływ muzyki na nastrój odbiorcy należy pamiętać, że muzyka budzi emocje, które uruchamiane są dzięki jej rytmowi i tempu. Głównym fizjologicznym przejawem jej słuchania jest aktywacja autonomicznego układu nerwowego. Poziom aktywacji autonomicznego układu nerwowego można utożsamić z poziomem doznawanego przez człowieka pobudzenia. Na to pobudzenie widza kładłam szczególny nacisk. Zależało mi na pokazaniu skrajnych emocji tancerzy, a warstwa muzyczna miała to uwypuklić. Postanowiłam także zaaranżować nieco muzykę Liszta, by stała się bardziej komercyjna i wizerunkowo cieplejsza dla widza. Zaprosiłam do współpracy kieleckiego muzyka i producenta muzycznego Filipa Gołdę<sup>163</sup>, który

---

<sup>162</sup> *Bondage* to krępowanie, *Domination/Discipline* to dominacja i dyscyplina, *Submission/Sadism* to uległość i sadyzm, zaś *Masochizm* to oczywiście masochizm. Połączenie, które dla wielu par stało się ekscytującym i bardzo rozwijającym doświadczeniem seksualnym.

<sup>163</sup> Filip Gołda – urodzony 17 lipca 1991 roku w Kielcach roku; gitarzysta, producent muzyczny, realizator nagrań, właściciel kieleckiego 8records Studio. W przeszłości związany z takimi zespołami jak LIAR (PANDEMONIUM, 2012), Paul Litick (Paul Litick, 2013), Ninja Syndrom (Zapadam się, 2015; EP II, 2016, Zero Light Hemisphere, 2018) czy Folya (Chmura, 2020). Od 2019 roku, skupiony głównie na działalności studyjnej, współpracował z wieloma różnymi artystami i producentami muzycznymi – m.in. Daniel Bergstrand (Szwecja), Taylor Larson, Ted Jensen (USA), Łukasz Mazur, Tau, Kajman, Żabson, Ola Pobiega, Anna Nguyen, Essex i inni. Doświadczenie zdobyte we współpracy z takim szerokim gatunkowo gronem wykonawców sprawia, że z dużą łatwością odnajduje się w większości estetyk i gatunków muzycznych – zarówno w roli instrumentalisty, jak i aranżera czy inżyniera miksu.

na moje życzenie podjął się aranżacji utworu Franza Liszta pod tytułem „Symfonia faustowska”.

Spektakl rozpoczyna film autorstwa Grzegorza Kaczmarczyka<sup>164</sup>, twórcy wizualizacji w spektaklu i akustyka. Film jest prologiem do opowieści o Fauście w moim spektaklu. Przyspieszony obraz zmieniającego się świata i człowiek w nim egzystujący to temat filmu, którego powstawanie bezpośrednio kontrolowałam na każdym etapie. W Internecie film funkcjonował osobno, poza spektaklem, jako zwiastun reklamowy produkcji. Grzegorz Kaczmarczyk stworzył też specjalnie na okoliczność spektaklu pt. „Faust-Haust” oryginalny *mapping*<sup>165</sup>, współgrający plastycznie ze scenografią.

Realizację światła powierzyłam doświadczonemu choreografowi, tancerzowi i reżyserowi światła w spektaklach, dr Grzegorzowi Pańtakowi. Współpracę z tym Artystą cenię od wielu lat, zarówno jako tancerka jego spektakli czy współpartnerka. Był on też reżyserem światła w moim poprzednim wielkoformatowym spektaklu „Carne(n)love” dla Kieleckiego Teatru Tańca z 2018 roku.

W fazie koncepcji choreograficznej sam proces mojej pracy w tej dziedzinie podzieliłam analitycznie (choć podziały te w praktyce nigdy nie są wyraźne) na trzy fazy:

- zebranie materiału ruchowego – stworzenie scenariusza choreograficznego,
- rozwinięcie ruchów w taneczne frazy,
- stworzenie ostatecznej struktury dzieła.

Sposób w jaki choreograf gromadzi materiał ruchowy zależy od tradycji, w której pracuje. Wyrosłam na tradycji jazzowej, stąd poszczególne sekwencje choreograficzne tworzyłam w oparciu o tradycyjny schemat ruchów integralny z muzyką i librettem choreograficznym. Taki tradycyjny sposób tworzenia choreografii znany był na przykład

---

<sup>164</sup>Grzegorz Kaczmarczyk-urodzony 7 marca 1981 roku w Kielcach; od 2004 roku zawodowo pracuje z dźwiękiem i obrazem, ma w swoim dorobku ponad 100 premier teatralnych. Brał udział w wielu festiwalach od ogólnopolskich po międzynarodowe na scenach Europy, Azji i obu Ameryk. Współpracował z Teatrem im S. Żeromskiego, Kieleckim Teatrem Tańca, Teatrem TeTaTeT, Gdańskim Teatrem Szekspirowski, WDK Kielce, Fundacją Malta, TVP3 Kielce, firmą Smartside. Jest pasjonatem nowych technologii, miłośnikiem muzyki, sound designerem, twórcą wizualizacji i materiałów filmowych do wszelkiego rodzaju wydarzeń sztuki performatywnej.

<sup>165</sup>mapping to oświetlanie wybranych elementów obiektu za pomocą światła projektora, przygotowaną wcześniej animacją.

u mistrzów tańca na włoskich dworach XIV i XV wieku, którzy po prostu wymyślali wariacje na temat istniejących tańców i publikowali je w podręcznikach tańca noszących ich własne imiona. Nawet dzisiaj wielu choreografów baletowych wykorzystuje jako surowiec do swoich sztuk tradycyjne kroki i gesty, których tancerze uczą się na zajęciach. To samo dotyczy wielu współczesnych wykonawców indyjskich lub bliskowschodnich form tanecznych: może nie trzymają się ściśle tradycyjnej struktury i sekwencji ruchów, które zostały im przekazane, ale pozostają wierni swoim charakterystycznym stylom, zachowując tradycyjną jakość ruchu i nie wprowadzając kroków lub ruchów znacznie odbiegających od oryginału.

We współczesnych formach, choreografowie mniej pracowali w ramach ustalonych tradycji, tworząc zamiast tego słownictwo i styl ruchu umożliwiający podążanie za własnymi osobistymi wizjami. Ale nawet w pracach pionierskich choreografów można dostrzec, jakim wpływom ulegali. Na przykład wczesne prace Marthy Graham z lat dwudziestych XX wieku były pod silnym wpływem form tanecznych Indian amerykańskich i Azji Południowo-Wschodniej, używanych przez jej mentorkę, Ruth St. Denis. Technika Merce'a Cunninghama wiele zawdzięcza klasycznemu baletowi. Nawet balet Wacława Niżyńskiego *Le Sacre du Printemps* („Święto wiosny”), który widzowie podczas swojego prawykonania w 1913 roku uznali za zupełne zerwanie ze znanymi formami tanecznymi, mógł być wykreowany pod wpływem ćwiczeń rytmiczno-ruchowych nauczyciela muzyki Émila Jaquesa-Dalcroze'a<sup>166</sup> oraz zainteresowania archaicznymi formami tanecznymi wygenerowanymi już przez Isadorę Duncan i Michaiła Fokina. Chociaż każdy choreograf czerpie materiał z różnych źródeł i często stosuje kontrastujące ze sobą style, większość prac tanecznych jednego choreografa ukazuje charakterystyczny dla niego styl ruchu. Tańce są jednak rzadko, jeśli w ogóle, luźnym zbiorem pojedynczych ruchów. Jedną z najważniejszych cech stylu każdego choreografa jest sposób, w jaki materiał ruchowy łączy się w taneczne frazy.

Warstwę choreograficzną do spektaklu pt. „Faust-Haust” stworzyłam opierając się na energetyce tańca jazzowego, a formalnie na *lirycal jazzie*, *modern jazzie* i *contemporary jazzie*. Symbolika gestu zaczerpnięta została natomiast z klasycznych form tanecznych. Analizę dogłębną techniki tańca jazzowego w kontekście budowy spektaklu przedstawię poniżej.

---

<sup>166</sup>Émile Jaques-Dalcroze (urodzony 6 lipca 1865, zmarł 1 lipca 1950 w Genewie) – szwajcarski kompozytor i pedagog, twórca rytmiki jako dziedziny kształcenia muzycznego. Na podstawie: <https://www.britannica.com/biography/Emile-Jaques-Dalcroze> [dostęp 22.07.2023]

Dzięki uprzejmości i pomocy Dyrekcji Kieleckiego Teatru Tańca spektakl miał szanse zaistnieć na Dużej Scenie Kieleckiego Teatru Tańca z udziałem wszystkich artystów w nim zatrudnionych. Premiera spektaklu odbyła się 15 grudnia 2023 roku.

### **3.4. Wybór i znaczenie muzyki**

W celu stworzenia holistycznego muzyczno-tanecznego obrazu „Faust-Haust” dobór muzyki do spektaklu podyktowany został współczesnym podejściem do sztuki jako syntezy badawczo-edukacyjnej, mającej na celu zbliżenie współczesnego odbiorcy do tradycji muzycznej epoki romantyzmu przez skonfrontowanie jej z muzyką współczesną. Wybór muzyki służył też podkreśleniu charakteru warstwy choreograficznej spektaklu. Zabieg ten miał na celu stworzenie przystępniejszego obrazu dla widza doby Instagrama czy Tik-Toka i „ocieplenie” wizerunku sztuki tradycyjnej zarówno dzieła literackiego, muzycznego, jak choreograficznego. Połączyłam zatem w formie kolażu muzycznego utwór „Smack my bitch up” zespołu The Prodigy z muzyką klasyczną Franza Liszta, a konkretnie z „Symfonią faustowską”. Wybrałam tu wersję w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Chicago pod batutą Sir Georga Solti z 1986 roku.

Zrozumienie w pełni mojego zamysłu wymaga od odbiorcy jedynie czucia estetycznego poprzez dobór pomysłów melodyczno-instrumentalnych, które mają przede wszystkim za zadanie ilustrować problem psychologiczny (behawioralny) zawarty w dziele „Faust” Johanna Wolfganga von Goethego oraz wzbudzić pewne emocje i przemyślenia.

I połowa XIX wieku to czas między innymi wirtuozów i ich kultu, artystów zbuntowanych i świadomych swej indywidualności, jak również potęgi sztuki i roli powierzonej artyście przez los. To epoka, w której rozmaite interakcje między sztukami były zjawiskiem powszechnym. Jest to również czas wielkich batalii o istotę i funkcję muzyki. Jedną z najzgorzalszych „bitew” dotyczyła kwestii, czy ma być ona tylko grą dźwięków, jak to rozumiał Hanslick<sup>167</sup>, czy może przekazywać treści pozamuzyczne, często etyczne. W omawianym okresie w świadomości twórców i odbiorców istniały tendencje do szukania analogii i wzajemnych inspiracji pomiędzy różnymi sztukami. Taki stan rzeczy wynikał m.in. z literackiego spojrzenia na sztukę pozaliteracką oraz sposobów jej opisywania. Zagadnienie to

---

<sup>167</sup> Na podstawie: <https://idoc.pub/documents/kody-kultury-interakcja-transformacja-synergia-514371q9xjnj> [dostęp 23.07.2023]

trafnie ujął Enrico Fubini: „Wspólną właściwością całej estetyki muzycznej pierwszej połowy XIX wieku jest zatem patrzenie na muzykę raczej oczami literata aniżeli kompozytora”<sup>168</sup>.

Jak stwierdza Robert Schumann: „Istnieje jedna estetyka dla wszystkich sztuk, a tylko materiał ich jest odmienny”<sup>169</sup>. Idea syntezy sztuk, mająca swe źródła w operze, przyczyniła się do powstania takiego światopoglądu estetycznego, w którym treści literackie zaczęły przenikać do muzyki instrumentalnej mającej być nośnikiem treści muzycznych i pozamuzycznych, jakie kompozytor chciał przekazać. Podobnie jest dziś. Twórcy szukają rozmaitych synergii dla ukazania odpowiedzi na teraźniejsze problemy świata. W spektaklu „Faust-Haust” świat tylko przyspiesza, a muzyka żywo odzwierciedla portret psychologiczny współczesnego Fausta, żyjącego w czasach przebudzowania informacyjnego, presji rzeczywistości i przyspieszenia czasowego. Otacza nas wszystko, jako homo sapiens mamy dostęp do wszystkiego, wszelkich zasobów naszej planety a jednak nie mamy nic jako ludzie w ujęciu duchowym. Wciąż poszukujemy, wciąż pragniemy doświadczać. Wiek nie ma już żadnego znaczenia. Jest wręcz czymś czego przybywanie pragniemy zatrzymać...

Konfrontacja muzyki zespołu The Prodigy z muzyką Franza Liszta najlepiej oddaje charakter mojego spektaklu. Ma również wartość edukacyjną. Nie chodzi o to, by sztukę wysoką trywializować ale by przybliżyć ją w warunkach współczesnej rzeczywistości. Człowiek „przyspieszony”, chwytający hausty życia niczym ryba wyciągnięta z wody to współczesny „technomaniakalny” Faust. To co następuje później, poprzez wprowadzenie muzyki Franza Liszta to tylko nieuchronny powrót Fausta do przeszłości. Faust żył, żyje i trwać będzie...

Muzyka zespołu The Prodigy stanowi pochodną wielu gatunków muzycznych. Styl muzyczny formacji ewoluował począwszy od techno i rave we wczesnych latach 90. XX w., po breakbeat, hardcore, dance, big beat, industrial i rock z elementami punkowej ekspresji wokalne w latach późniejszych. Od 2000 roku w zespole grali: Liam Howlett (kompozytor), Keith Flint (wokalista, zm. 2019) oraz Maxim Reality (wokalista). W latach 1989–2000 do zespołu należał tancerz Leeroy Thornhill, a we wczesnych latach istnienia The Prodigy

---

<sup>168</sup>Enrico Fubini, Historia estetyki muzycznej, Kraków 2002, Musica Iagellonica, przekł. Zbigniew Skowron, s. 278

<sup>169</sup>Robert Schuman (urodzony 29 czerwca 1836 w Luksemburgu, zmarł 4 września 1896 w Scy-Chazelles koło Metz) – francuski polityk, mąż stanu, dwukrotny premier Francji, reformatorski minister finansów oraz minister spraw zagranicznych, będący jedną z kluczowych postaci w kształtowaniu powojennej Europy i stosunków transatlantyckich, uznawany za jednego z ojców Unii Europejskiej, Rady Europy i NATO. Na podstawie: Robert Schuman, le saint fondateur. Le Point, 2008-10-16. [dostęp 23.07.2023]

występowała także wokalistka i tancerka Sharky. Grupa jest uznawana przez krytyków muzycznych za pionierów muzyki breakbeat.

Według mojej opinii muzyka ta najdobitniej oddaje charakter świata doby Instagrama czy Tik-toka. Jest ona pewnym novum, w którym mocno akcentowane są instrumenty perkusyjne, często przez sample, jak również bębny i wszelkiego rodzaju instrumenty tworzące rytmiczne uderzenia (tzw. beaty). Charakterystycznym elementem gatunku jest przebieg rytmiczny. Dwudzielne metrum, przełamywane jest synkopami, w przeciwieństwie do prostszych w budowie uderzeń w muzyce house. Linia basu nie jest ułożona harmonicznie do beatu. Breakbeat nierzadko ma sample perkusyjne, lecz częściej wykonuje się go z uderzeń podobnych do techno i funk. Najczęściej robiony jest na syntezatorach i automatach perkusyjnych. Utwory breakbeat'owe mają wolniejsze tempo od utworów muzyki house, a szybsze tempo od utworów muzyki hip-hop. Podobnie jak współczesny człowiek, który przyspieszony pędem życia chwyta oddechy, to wolniej, to szybciej<sup>170</sup>.

Franz Liszt to artysta w pełni romantyczny: pianista-wirtuoz, krytyk, buntownik, który zmienił dotychczasowe zasady panujące w świecie muzyki. Wiele czytał, interesował się filozofią i sztukami plastycznymi. Kompozytor nieustannie poszerzał swoją wiedzę i żywo interesował się najnowszymi odkryciami naukowymi. Wszystkie pasje naukowe i artystyczne wpłynęły na uformowanie się osobowości twórcy oraz na jego muzykę. Inspiracje pozamuzyczne, refleksje i interpretacje, zaważyły na ukształtowaniu indywidualnego języka muzycznego kompozytora (od budowy motywu, przez tonalność, artykulację, dynamikę czy też instrumentację, po konstrukcję makroformy), co w rezultacie otworzyło nowe drogi rozwoju w muzyce. W życiu Liszta literatura miała wyjątkowo duże znaczenie, a o niezwykłych pasjach literackich kompozytora świadczą jego bogate zbiory biblioteczne w Weimarze i Budapeszcie oraz korespondencja, która pełna jest komentarzy do przeczytanych dzieł (ponad 240 tytułów, w kilku językach). Pośród tej imponującej liczby lektur niezwykle ważną rolę odegrały m.in. „Boska Komedia” i „Faust Goethego”, do których Liszt wracał przez całe życie.

W wybranych dziełach – „Après une lecture de Dante”, „Fantasia quasi sonata” oraz „Eine Faust-Symphonie. In drei Charakterbildern nach Goethe” – widoczne są dwa odmienne sposoby istnienia dzieła literackiego w utworze muzycznym: przyczynowo-

---

<sup>170</sup> Na podstawie: John Bush: The Prodigy Biography. allmusic.com. [dostęp 24.07.2023]. (ang.)

skutkowy oraz psychologiczny obraz postaci. Zaobserwować można również muzyczne konsekwencje tego stanu rzeczy.

Muzyka w moim spektaklu to warstwa ilustracyjna, jej rola w znaczeniu całości jest podobna do wizualizacji i reżyserii światła.

### **3.5. Analiza techniki tańca jazzowego w kontekście tworzenia choreografii, budowania dramaturgii oraz szkolenia tancerzy-wykonawców w spektaklu pt. „Faust-Haust”**

Choreografia dla mnie to nie tylko umiejętność łączenia ruchu w taniec, ale i tworzenie brył choreograficznych poszczególnych scen. Pod pojęciem choreografii rozumiem także taki sposób wyrażania emocji, myśli i uczuć, w którym zbędne są dodatkowe wyjaśnienia.

Choreografia ma być nie tylko zbiorem wizualnych, kalejdoskopowych obrazów, ale też pewnym medium łączącym jakby telepatycznie autora dzieła z widzem. Czymś, co da się poczuć.

Louis Armstrong,<sup>171</sup> zapytany niegdyś „Czym jest jazz?”, odpowiedział: „Jeśli musisz pytać, nigdy się nie dowiesz”<sup>172</sup>. W moim przeświadczeniu zdanie to dotyczy nie tylko samej muzyki jazzowej, ale i jazzu jako sztuki wieloaspektowej, w tym tańca. Jazz trzeba czuć. Chociaż złoty wiek tańca jazzowego mógł technicznie zakończyć się w latach pięćdziesiątych XX wieku, forma sztuki nadal ewoluuje i zmienia się w ciągu ostatnich kilku dekad. W latach 60. i 70. choreografowie tacy jak Gus Giordano i Matt Mattox opracowali nowe style i techniki, które odzwierciedlały rosnący wpływ tańca współczesnego i baletu. Natomiast pojawienie się muzyki funk i hip-hop w latach 80. i 90. zainspirowało nowe pokolenie tancerzy jazzowych, którzy włączyli te nowe dźwięki i style do swojej pracy. Podobnie jak i dziś rozwój muzyki elektronicznej wpływa na barwę i style tańca jazzowego.

---

<sup>171</sup> Louis Daniel Armstrong (pseudonim artystyczny Satchmo lub Pops) (urodzony 4 sierpnia 1901 w Nowym Orleanie, zmarł 6 lipca 1971 w Nowym Jorku)-trębacz i wokalista jazzowy. Jeden z najwybitniejszych trębaczy i muzyków jazzowych w historii muzyki. Na podstawie: Jos Willems: *All of me: the complete discography of Louis Armstrong*. The Scarecrow Press, Inc., s. 437

<sup>172</sup> Jos Willems: *All of me: the complete discography of Louis Armstrong.*, 2006, The Scarecrow Press, Inc.

Dziś taniec jazzowy jest zróżnicowaną i dynamiczną formą sztuki, która wciąż ewoluuje i zmienia się wraz z upływem czasu. Od afrykańskich korzeni po współczesne wcielenia, taniec jazzowy oferuje tancerzom bogatą paletę ruchu i ekspresji, którą mogą odkrywać i cieszyć się nimi. Jazz ma ponad 100 lat i jest współczesną formą sztuki, co oznacza, że istnieje i odpowiada na teraźniejszość. W tym duchu myślenia o technice tańca jazzowego tworzyłam spektakl „Faust-Haust”.

Posiłkowałam się głównie tańcem jazzowym, przede wszystkim stylami takimi jak:

- *lyrical jazz*,
- *modern jazz*,
- *contemporary jazz*.

*Lyrical jazz* to styl tańca jazzowego, który nawiązuje do tradycyjnego tańca jazzowego, ale jego ruchy jednak są delikatniejsze i subtelniejsze. Ten styl jest zwykle tańczony w nieco szybszym tempie niż taniec klasyczny ale nie tak szybko jak jazz. Według Jennifer Fisher *lyrical jazz* jest „silnie kojarzony z wyraźnie ukazanymi nastrojami emocjonalnymi, szybkimi strategiami choreograficznymi, naciskiem na wirtuozerskie popis, ilustracją tekstów piosenek oraz, w formie grupowej, dokładnym unisono”<sup>173</sup>. Cechy tego stylu lirycznego zmieniały się w czasie. We wcześniejszych etapach tancerz wykonywał tekst piosenki, pokazując emocje. Dziś kategoria liryczna nadal kładzie nacisk na okazywanie emocji, ale w bardziej abstrakcyjny sposób. Związane jest to z rozwojem muzyki.

*Modern jazz* to swoistego rodzaju pomost między jazzem a tańcem współczesnym, który jest bardziej techniczny, ale ugruntowany. To styl tańca, który łączy style i techniki tańca klasycznego z tańcem modern i oryginalnymi afrykańskimi stylami tanecznymi, które zaistniały w Ameryce w XVII wieku. Za pionierkę modernu uważa się Martę Graham, u której ruchy *contraction i release* są bazą tworzenia sekwencji ruchowych. Połączenie jej stylu i techniki jazzowej dało styl taki jakim jest *modern jazz*.

*Contemporary jazz* to współczesna odmiana tańca jazzowego współczesnego, która ma bardzo dużo wspólnego z techniką tańca współczesnego. Ten styl bazuje na technice jazzowej, ale forma improwizacji ruchowej, związana ściśle z akompaniamentem muzycznym jest w tym stylu najistotniejsza. Tancerz swoim naturalnym ruchem interpretuje sekwencje

---

<sup>173</sup> Jennifer Fisher, *When Good Adjective Go Bad: The Case of the So-called Lyrical Dance*. Dance Chronicle, 2014, s. 37.

choreograficzne, które w choreografii bazowej nie są najistotniejsze. Nacisk kładziony jest na ekspresję, elastyczność, rozciągnięcie i zwroty. Tancerz często wykorzystuje też poziomy góra-dół, tańczy na podłodze czy obraca się i kroczy poza pionem (*out of balance*).

W pracy nad obecnym dziełem przyświecało mi przekonanie, że tancerz nie może być biegły w danym stylu tanecznym bez znajomości i opanowania podstawowych technik z zakresu techniki tańca jazzowego, klasycznego czy modern. O technice tańca jazzowego pisałam szeroko w rozdziale drugim powyższej pracy.

Sekwencje choreograficzne do poszczególnych partii tworzyłam w oparciu o własną biegłą znajomość wyżej wymienionych stylów, jak również mając świadomość wysokich umiejętności tanecznych Artystów z Kieleckiego Teatru Tańca, którzy w tym spektaklu wzięli udział i z którymi mam możliwość pracy na co dzień jako kierownik baletu i pedagog tańca jazzowego w Kieleckim Teatrze Tańca. Z niektórymi tancerzami pracuję ponad 10 lat.

Emocjonalny aspekt wykonawczy poszczególnych sekwencji ruchowych ujawnił się w interpretacji wykonawczej tancerzy, a zwłaszcza prowadzących treść libretta solistów. Zaakcentowane zostały wiodące cechy techniczne i stylistyczne w zależności od roli postaci w spektaklu. Według Carla Dahlhausa część muzyczna „Symfonii faustowskiej” „Franza Liszta” poświęcona postaci Fausta jest „ideałem nastroju duchowego”<sup>174</sup>. Charakteryzują ją: niestabilność tonalna, rozchwianie rytmiczne (rytm punktowany przeplatany z regularnym), zaburzenia metryczne (zapisane metrum 4/4 jest zdeformowane poprzez podział grup rytmicznych na 3/8), bardzo szybkie przejście od dynamiki *forte fortissimo*<sup>175</sup> do *piano*<sup>176</sup> (wywołanie wstrząsu u słuchacza). Melodia zbudowana jest z opadających chromatycznie akordów zwiększonych<sup>177</sup>.

Podobnie, sekwencje ruchowe Fausta cechuje przejście od gwałtowności i pobudzenia ruchowego (często synkopowanego) po liryzm ruchu, jego wydłużenie oraz częste zwolnienie. Buduje to obraz Fausta jako postaci, którą prezentuję w spektaklu, czyli osobę niestabilną, uczuciową, wybuchową a zarazem tragiczną. Tancerz często przechodzi swobodnie

---

<sup>174</sup>C. Dahlhaus, „Tezy o muzyce programowej”, [w:] idem, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 225

<sup>175</sup>*forte fortissimo*- bardzo głośno; rodzaj odcienia dynamicznego utworu muzycznego;

<sup>176</sup>*piano*- cicho; rodzaj odcienia dynamicznego utworu muzycznego;

<sup>177</sup>Por.: „d'accords de quinte augmentée, formule tout à fait inouïe pour l'époque, et qui constitue un des apports les plus spectaculaires de Franz Liszt à l'évolution du langage musical”. V. Arlettaz, *L'influence de Liszt sur Wagner*, „Revue musicale de Suisse Romande” 2001, nr 54/3, s. 2

przez wszystkie z wymienionych przeze mnie stylów tańca, by w końcowym stadium zastygnąć w bezruchu. Często u niego są akcje *contraction i release*, a także swingowy (wahadłowy) charakter *port de bras* oraz wąskie pozycje nóg (jako symbol bezradności). Pozycja głowy i ramion tancerza (*épaulement*) jest ważna dla całkowitego wydźwięku postaci. Często jest ona spuszczone bądź ukryta między ramionami, a w sytuacjach ekstatycznego uniesienia skierowana ku górze.

Choreografie Biesów i zjaw w spektaklu są oparte na tradycyjnym budowaniu choreografii. Często rozpoczynają się od ustawień w grupie, kołach czy przekątnych na scenie. Grupa oddziałuje silnie na jednostkę. Grupa jako pewna zbiorowość w tańcu jednolitej synchronizacji odzwierciedla, skoordynowany bądź nie, ruch życia społecznego, w jakim bohater się obraca. Zbiorowy charakter choreografii ma wzbudzać napięcie emocjonalne widza i multiplikować grozę danej sytuacji. Jednolita koordynacja grupy w synchronie możliwa jest w formach rytmicznych, zaś koordynacja rozproszona grupy wyodrębnia się w partiach oddziaływania jednostka-grupa, grupa-jednostka, co ma za zadanie uwzględnić dane nastroje i przebieg libretta. Grupa często wykonuje wspólne przebiegnięcia po scenie, obroty i piruety na niskim *pliè*, obroty typu *barell* czy sekwencje skoków (częste skoki jazzowe wykorzystane w spektaklu to np. skoki w IV pozycji nóg, skoki w twistach oraz „pistolet”). Grupa często śmiało przemieszcza się w przestrzeni sceny przy wykorzystaniu *chasse* czy *chasse twist*.

Umieszczenie postaci Mefisty jako głównej w zespole Biesów jest u mnie zabiegiem celowym. Jej rola w spektaklu ma złowieszczy charakter i jest uosobieniem zła panującego na świecie. Ona też nadaje dynamizm i jest głównodowodzącym w zespole tancerzy. Inicjuje wszelkie zbiorowe sceny spektaklu. Ruch jej jest ostry, cięty i gwałtowny w sekwencjach ruchowych, a zarazem wijący, węzowaty i długi. Często przechodzi z pozycji niskich do wysokich, gwałtownie rzuca *grand battement* czy *hitch kickiem* niczym złowrogimi zaklęciami, a częste wygięcia korpusu do tyłu z jednoczesnym odrzuceniem głowy i ramion mają za zadanie podkreślić nadludzki wachlarz możliwości tej bestii. Mefista operuje gładko synkopami w ciele w momentach konwulsji lub też w ekstatycznych uniesieniach.

Postać Mefista jest charakterologicznie różna, mniej gwałtowna, a bardziej wysublimowana i ekscentryczna. Ruch jego jest dokładny, elegancki. Tancerz kreujący tę postać często używa „wysokich półpalców” dla podkreślenia jego prawie-boskiego charakteru (diabeł to przecież upadły anioł niebios). Często używa dla dookreślenia ruchowej postaci Mefista piruetów jazzowych, które dają tancerzowi precyzyjną zwrotność i dynamizm sekwencji ruchowych. Mefisto skacze wysoko często używając tzw. *pistoletu jazzowego* czy

*hitch kicków*, a jego *port de bras* są niezwykle precyzyjne. Jeśli leży to tylko krzyżem na plecach, unika klęku i pozycji średnich. W duetach, czy to z Faustem, czy z Małgorzatą zawsze przejmuje rolę inicjatora ruchu. Ich duety mają charakter liryczny i korzystają w większości ze stylu *lirycal*.

Postać Małgorzaty w moim spektaklu ma głównie za zadanie sprowokować pełną typologię zachowań postaci Goethego. Ma być subtelna, niewinna, a jednocześnie śmiała w czynach i w geście. Tancerka kreująca postać Małgorzaty operuje biele techniką jazzową, a zwłaszcza *lyrical jazzem*. Często korzysta w swych partiach z akcji *contraction* oraz *release*. Charakter jej *pass* jest subtelny i podkreśla kobiecy charakter postaci.

W kontekście szkolenia tancerzy w technice tańca jazzowego w trakcie przygotowań spektaklu pt. „Faust-Haust” osobiście prowadziłam systematyczne lekcje w tej technice, chcąc wypracować wspólny język, będący źródłem tworzenia zdań-fraz choreograficznych w spektaklu. Chcąc poprawić wydolność ogólną artystów oraz zmienić system pracy wprowadzałam także elementy treningu „Czterech Żywiołów” jako zmienną do treningu tygodniowego tancerzy Kieleckiego Teatru Tańca. Lekcje prowadziłam według scenariuszy takich, jak na przykład opisanych w rozdziale 2 powyższej dysertacji.

Reasumując, zagadnienie analizy techniki tańca jazzowego w kontekście tworzenia spektaklu pt. „Faust-Haust”, pragnę podkreślić, że posługiwałam się techniką tańca, o której wiem najwięcej z racji doświadczenia scenicznego i przebytych szkoleń. Nie uciekałam jednak od posilkowania się techniką tańca klasycznego i współczesnego. Jednak powyższe techniki są marginalne w kontekście budowy całości mojego spektaklu podobnie jak i użycie sekwencji akrobatycznych, gestów teatralnych oraz ruchów użytkowych z życia codziennego.

## 4. Podsumowanie

Współczesny świat zmienia się w zawrotnym wręcz tempie. Kultura, jako wytwór pracy ludzkiej próbuje nadążyć za tym, co ułatwia nam technologia i unifikacja życia. Kultura cały czas się zmienia. Można powiedzieć, że w dzisiejszych czasach zanikają stare, typowe dla małych społeczności tradycje i obyczaje, ustępując miejsca nowym, którymi posługuje się większe grono ludzi. Coraz więcej osób w dzisiejszych czasach emigruje, co przyczynia się do zróżnicowania kulturowego wielu krajów, podobnie jak to miało miejsce w czasach powstania tańca jazzowego i kolonizacji Ameryki.

Taniec w znaczeniu globalnym również podlega tym transformacjom zarówno w aspekcie choreograficznym, jak i wykonawczym. W dzisiejszym tańcu, a zwłaszcza w tańcu jazzowym, kluczem jest wszechstronność. Relacje między formami tanecznej praktyki i ich miejsce w życiu ludzi przybierają coraz mniej klarowne granice. Techniki tańca współgrają ze sobą, by w finalnym stadium oddać wytwór rzeczywistości tanecznej prezentowanej tu i teraz widzom. Język tańca się zmienia, ale nie baza. Rozumiem przez to nadrzędną rolę techniki tańca w kreowaniu poszczególnych stylów tanecznych, zwłaszcza w aspekcie tańca jazzowego.

Taniec jazzowy od zawsze związany był z rytmem – czyli z muzyką. Pierwsi czarnoskórzy tancerze wierzyli, że tańcem przy akompaniamencie bębnów bądź a cappella wyproszą to, o co prosili w swoich modlitwach. Ich taniec był magiczny. Improwizowali i bawili się rytmem w zależności od nastrojów tańczących, wyrażali gniew, smutek, radość czy miłość. W tym aspekcie taniec jazzowy jest pierwotny i bliski naturze człowieka. W toku ewolucji i rozwoju muzyki przybrał on formy bardziej zunifikowane. Wypracował unikalną strukturę, czyli metodykę nauczania, osobnicze ćwiczenia i rodziny kroków tanecznych, a także swoje style. Wciąż jednak zachowując swój pierwotny charakter określany mianem *jazzy*, czyli ekscentryczny; krzykliwy; fajny, odlotowy, wypasiony, odjechany<sup>178</sup>. Chociaż każdy odbiera taniec inaczej, jedno porównanie jest uniwersalne – taniec jazzowy to bicie serca.

W dzisiejszych czasach istnieją dwa odrębne toki myślenia o tańcu jazzowym. Pierwszy z nich sugeruje, że taniec jazzowy to głównie *musical i broadway jazz*. Drugi głosi, że taniec jazzowy zmienia się tak samo jak moda, z każdym rokiem i porą roku, ponieważ wciąż wypracowuje kolejne style kompatybilne z rozwojem gatunków muzycznych. Szczegółowo ten

---

<sup>178</sup>Wielki słownik angielsko-polski red. naczk D. Jemielniak, M. Miłkowski, 2014

stan rzeczy prezentuje film z 2018 roku: „Transmission: Roots to Branches”. Jest to pełnometrażowy dokument o historii, rodowodzie i przyszłych postępach tańca jazzowego. W rzeczywistości jest to pierwszy film, który w pełni opowiada historię tej zawilej i dynamicznej formy sztuki oraz nakreśla współczesny punkt widzenia o niej. Dokument zawiera wywiady i choreografie z niektórymi z wiodących światowych głosów tanecznych – choreografami, nauczycielami-mistrzami, historykami i legendami tańca – w celu przedstawienia jak największej liczby „gałęzi” tańca jazzowego. Niektórzy z wielu wpływowych rozmówców to Chita Rivera, Andy Blankenbuehler, Al Blackstone, George Faison, Debbie Allen, Mandy Moore, Joshua Bergasse, Graciela Daniele, Susan Stroman, Camille A. Brown, Travis Payne, Baayork Lee, Phil LaDuca, Jason Samuels Smith, Jerry Mitchell, Melanie George, Bob Boross, Billy Sigenfeld, Tom Ralabate, Lynn Simonson, Robin Gee, Arlene Philips i wielu innych niesamowitych pedagogów, choreografów i tancerzy XXI wieku. Każdy głos dzieli się z widzami swoją definicją tej zawsze aktualnej i ewoluującej formy sztuki.

Taniec jazzowy nie tylko przetrwał, ale także kwitnie. Myślenie o tańcu jazzowym jako o ewoluującej formie sztuki uważam osobiście za najtrafniejsze. Zauważałam to w toku swojej kariery, jak silnie technika jazzowa wywiera wpływ na pracę choreografów i tancerzy, a przykładem są style *fusion*, łączące inne style tańca i technikę jazzową w całość. Skupione są one bardziej na improwizacji i ekscentryzmie wykonawczym, jednak z zachowaniem prawideł metodyki nauczania tańca jazzowego, a więc ćwiczeń zawartych w lekcji tańca czy swoistych kroków.

Odnosząc się do zagadnienia tworzenia choreografii bądź spektaklu w kontekście metodyki nauczania tańca jazzowego należy zwrócić uwagę na:

- cechy wspólne w obrębie techniki i charakteryzujące ją, takie jak: policentryzm, polirytmia, izolacje, swing, twist, obniżony środek ciężkości czy improwizacja,
- integralność ruchu i kroków tanecznych z biciem serca tancerza, rytmem, muzyką w danym stylu,
- barwność i zróżnicowanie stylów jazzowych,
- gradację trudności sekwencji choreograficznych danych stylów jazzowych w zależności od poziomu nauczania.

Myślenie o tańcu jazzowym jako szerokim wachlarzu stylów, których synteza staje się podstawą dla powstania dzieła choreograficznego stało się dla mnie punktem wyjścia dla stworzenia autorskiego spektaklu pt. „Faust-Haust” dla Kieleckiego Teatru Tańca. Kiedy myślę o tańcu jazzowym, jedną z jego cech charakterystycznych jest rytmiczny ruch w naturalnym ciecie, który wyraża energię zamiast określonego kształtu. Ponadto świadomość stania się wszechstronnym choreografem, a więc takim który śmiało i z pełnym przekonaniem operuje poszczególnymi technikami tanecznymi (zbiorami ćwiczeń, póż i kroków tanecznych), stylami tanecznymi (style odnoszą się zazwyczaj do ogółu zjawisk typowych w danym czasie) oraz odważnie je łączy w kompozycyjną całość, pozwoliła mi w pełni wykorzystać warsztat choreograficzny, aby wykreować swój język w spektaklu „Faust-Haust”.

Język tańca to dla mnie coś znacznie więcej niż sama technika: to warunki nawiązania cielesnej relacji pomiędzy tancerzem, a choreografem czy pedagogiem. Wykorzystana technika tańca jazzowego była naturalnym dialogiem pomiędzy mną, a artystami biorącymi udział w spektaklu.

Powstanie spektaklu pobudza we mnie aspiracje do dalszego poszukiwania unikatowego języka w obrębie moich zainteresowań tanecznych (zwłaszcza w technice tańca jazzowego) i muzycznych, a także synergii sztuk wizualno- performatywnych czy psychologii postaci w spektaklu tanecznym, jak też edukowania i eksplorowania sztuki wysokiej i masowej w jednym. Promując spektakl pragnę skupić się także na popularyzacji szeroko pojętej techniki tańca jazzowego oraz jego historii i metodyki nauczania w celu rozbudzenia świadomości i pasji tancerzy, choreografów, pedagogów tańca w Polsce i poza jej granicami, jak i widzów, kochających sztukę tańca i z nią obcuujących. Najwyższy czas, by sztuka popularna odnowiła swoje więzi z estetyką, łącząc aspekty sztuki wysokiej i ludycznej. W tym znaczeniu łączenie sztuki elitarnej (muzyki symfonicznej, tańca) z wytworami popkultury (wizualizacje, film, aranż muzyczny) ma wskazywać kierunek rozwoju nowoczesnych kultur oraz podkreślić edukacyjną wartość dodaną, zawartą w spektaklu pt. „Faust-Haust”.

## BIBLOGRAFIA

### Prace zwarte

1. Jadwiga Hryniewicka, Irena Ostrowska, *Tańce Narodowe w formie towarzyskiej*, CPARA, Warszawa 1971
2. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, przeł. Władysław Kościelski, Greg, Kraków 2022
3. Ryszard Bugaj, *Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia*, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1976
4. Andrzej Zgorzelski, *Lectures on British Literature. A historical survey course*, Part I., Wydawnictwo Gdańskie, Gdańsk, 1993
5. Klaus Harpprecht: Thomas Mann. *Eine Biographie*. Rowohlt-Verlag, Reinbek 1995
6. Alfred Stern, Christian Dietrich Grabbe, *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)* Tom 9, Duncker & Humblot, Leipzig, 1879
7. Antoni Gąsiorowski, Jerzy Topolski (red.) *Wielkopolski Słownik Biograficzny*, Warszawa-Poznań 1983
8. Andrzej Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995
9. Piotr Dahlig (tłum.), *Leksykon muzyki*, Wydawnictwo Muza S.A., Warszawa, 1995
10. Stanisław Szenic: *Franciszek Liszt*, PIW, Warszawa, 1975
11. Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM*, PWM, Kraków, 1987
12. Constance Valis Hill, *Brotherhood in Rhythm: the Jazz Tap Dancing of the Nicholas Brothers*, 2000
13. Thomas Poeschel, *Abraxas – Hell Spectaculum. Współczesne historyczne libretto niemieckiego mitu narodowego od Heinricha Heine do Wernera Egka. Hentrich i Hentrich*, Berlin 2002
14. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, PWN, Warszawa 1973
15. Helmut Günther, *Jazz dance: Geschichte, Theorie, Praxis*, Henschel Verlag, Berlin 1982
16. Playford John, Dean-Smith, Margaret, *Playford's English Dancing Master: 1651*, Schott, 1957
17. Franklin Frazier, *The Negro in the USA*, New York 1957
18. *Britannica*, Edycja polska, t.18, Wydawnictwo "Kurpisz", Poznań 2000
19. Langston Hughes, *The Big Sea*, New York 1940
20. *Słownik tańca*, Éditions Larousse, 2008

21. Martha Graham, *Blood Memory*, Macmillan, 1992
22. Agrypina Waganowa, *Zasady tańca klasycznego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1961
23. Giordano Gus, *Jazz Dance Class: Beginning Thru Advanced*, Princeton Book Company, 1992
24. Hatchett Frank, *Frank Hatchett's Jazz Dance*, Human Kinetics, 2000
25. Jan Rey, *Taniec, jego rozwój i formy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958
26. Alain Bernard, Dorte Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, wydawnictwo Iskry, Warszawa 2000
27. Agnes de Mille *Martha.*, Random House, New York 1991
28. Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej, Musica Iagellonica*, przekł. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2002
29. Carl Dahlhaus, *Tezy o muzyce programowej*, [w:] idem, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988
30. Stearns, Marshall W, *The Story of Jazz*, Oxford Paperbacks, 1970
31. Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*, University of Illinois Press, 1926
32. Jos Willems: *All of me: the complete discography of Louis Armstrong*, 2006, The Scarecrow Press, Inc.

## **Czasopisma**

1. Robert George Reisner, *The jazz titans, including The parlance of hip*, Da Capo Press, 1977
2. Gruszczyk- Kolczyńska, E., Zielińska, E., Dobosz, K, *Kształtowanie w umysłach dzieci świadomości schematu własnego ciała i umiejętności orientowania się w przestrzeni*. Wychowanie w przedszkolu nr 2,3,4,1992
3. Ashley Rivers, *Isolation Inspiration*, Dance Spirit Magazine, Luty 2011
4. Hutera, Donald 'Merce Cunningham', in anon, ed. *Dance Encyclopaedia*, New York: Oxford University Press, 1998
5. Cive, Barnes, *Whos Jazz 'y Now?*, Dance Magazine, Sierpień 2000
6. Jennifer Fisher, *When Good Adjective Go Bad: The Case of the So-called Lyrical Dance*, Dance Chronicle, 2014

## **Źródła internetowe**

1. <https://ktt.pl/team/elzbieta-pantak/>
2. <https://ktt.pl/team/grzegorz-pantak/>
3. [www.britannica.com](http://www.britannica.com)
4. [www.sjp.pwn.pl](http://www.sjp.pwn.pl)
5. <https://www.merriam-webster.com/>
6. [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Spies](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Spies)
7. <https://sofiaphilharmonic.com/en/authors/frantisek-skvor-en/>
8. <https://www.filmovyprehled.cz/en/person/126602/jiri-blazek>
9. <http://jedyinka.polskieradio.pl/artykul/576553,Opowieść-gminna-o-doktorze-Johannie-Fauście-wielce-znakomitym-czarnoksiężniku-i-magu>
10. [rep.routledge.com](http://rep.routledge.com)
11. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Valery-Paul-Ambroise;3992185.html>
12. [www2.culture.gouv.fr](http://www2.culture.gouv.fr) Charles François Gounod (LH/1177/67).
13. Heinrich Heine (Dichter) | Lebenslauf, Biografie, Werke (wortwuchs.net)
14. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1524423,1,recenzja-filmu-faust-rez-aleksandr-sokurow.read>
15. <https://pwn.pl/>
16. [www.polityka.pl](http://www.polityka.pl)
17. [www.nytimes.com/1985/05/21/nyregion/john-martin-is-dead-at-91-times-dance-critic-35-years.html](http://www.nytimes.com/1985/05/21/nyregion/john-martin-is-dead-at-91-times-dance-critic-35-years.html)
18. [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl)
19. <https://www.alvinailey.org/james-truitte>
20. <https://mobballer.org/index.php/2020/12/10/carmen-de-lavallade/>
21. [www.dancefilmsassn.org/Aboutfiscal-cole](http://www.dancefilmsassn.org/Aboutfiscal-cole)
22. [www.dancemagazine.com/matt\\_mattox\\_1921ae2013](http://www.dancemagazine.com/matt_mattox_1921ae2013)
23. [www.giordanodance.org/gus-giordano](http://www.giordanodance.org/gus-giordano)
24. [www.howjazzworks.com](http://www.howjazzworks.com)
25. [www.theapolis.de/en/organization/centre-international-de-danse-jazz-rick-odums](http://www.theapolis.de/en/organization/centre-international-de-danse-jazz-rick-odums)
26. <https://graedu.pl/content/9276.html>
27. [www.footballtrening](http://www.footballtrening)
28. <https://idoc.pub/documents/kody-kultury-interakcja-transformacja-synergia-514371q9xjnj>

29. [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com)

30. <https://encyklopediateatru.pl>

## Aneks

|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| FOTOGRAFIE .....                                                                                                                     | 151 |
| <b>Fotografia 1.</b> Na pierwszym planie: Piotr Ziółkowski, na drugim planie: Joanna Plata, fot. B. Kruk .....                       | 151 |
| <b>Fotografia 2.</b> Piotr Ziółkowski, Joanna Plata, fot. B. Kruk .....                                                              | 152 |
| <b>Fotografia 3.</b> Marek Szajnar, Piotr Ziółkowski, fot. B. Kruk .....                                                             | 152 |
| <b>Fotografia 4.</b> Marek Szajnar, fot. B. Kruk .....                                                                               | 153 |
| <b>Fotografia 5.</b> Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Marek Szajnar, fot. B. Kruk .....                                          | 154 |
| <b>Fotografia 6.</b> Od lewej: Piotr Ziółkowski, Marek Szajnar, Joanna Plata, fot. B. Kruk .....                                     | 154 |
| <b>Fotografia 7.</b> Scena zbiorowa. Na pierwszym planie (u góry) Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk .....                            | 155 |
| <b>Fotografia 8.</b> Scena zbiorowa. Na pierwszym planie (w środku) Marek Szajnar, fot. B. Kruk .....                                | 155 |
| <b>Fotografia 9.</b> Od lewej: Małgorzata Kowalska, Marek Szajnar, fot. B. Kruk .....                                                | 156 |
| <b>Fotografia 10.</b> Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk .....                                   | 156 |
| <b>Fotografia 11.</b> Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk .....                                   | 157 |
| <b>Fotografia 12.</b> Joanna Plata, fot. B. Kruk .....                                                                               | 157 |
| <b>Fotografia 13.</b> Na pierwszym planie: Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk .....                                                   | 158 |
| <b>Fotografia 14.</b> Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Marek Szajnar, Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk .....                    | 158 |
| <b>Fotografia 15.</b> Piotr Ziółkowski, Marek Szajnar, fot. B. Kruk .....                                                            | 159 |
| <b>Fotografia 16.</b> Piotr Ziółkowski, Marek Szajnar, fot. B. Kruk .....                                                            | 159 |
| <b>Fotografia 17.</b> Od lewej: Joanna Plata, Marek Szajnar, fot. B. Kruk .....                                                      | 160 |
| <b>Fotografia 18.</b> Scena zbiorowa. Na pierwszym planie (w środku): Joanna Plata, fot. B. Kruk .....                               | 160 |
| <b>Fotografia 19.</b> Od lewej: Małgorzata Kowalska, Marek Szajnar, fot. B. Kruk .....                                               | 161 |
| <b>Fotografia 20.</b> Piotr Ziółkowski, Marek Szajnar, fot. B. Kruk .....                                                            | 161 |
| ILUSTRACJE .....                                                                                                                     | 162 |
| <b>Ilustracja 1.</b> Folder spektaklu pt. „Faust-Haust” cz. 1, 15.12.2023, aut. R. Tarapata-Ciopińska, KTT .....                     | 162 |
| <b>Ilustracja 2.</b> Folder spektaklu pt. „Faust-Haust” cz. 2, 15.12.2023, aut. R. Tarapata-Ciopińska, KTT .....                     | 162 |
| <b>Ilustracja 3.</b> Plakat spektaklu pt. „Faust-Haust”, 15.12.2023, aut. R. Tarapata-Ciopińska, KTT .....                           | 163 |
| TABELE .....                                                                                                                         | 114 |
| <b>Tabela 1.</b> Konspekt 1 – lekcji tańca jazzowego na kursie tańca jazzowego (funky-jazz, jazz) przy Kieleckim Teatrze Tańca ..... | 114 |
| <b>Tabela 2.</b> Konspekt 2 – lekcji tańca jazzowego dla grupy AKT działającej przy Kieleckim Teatrze Tańca .....                    | 117 |

## FOTOGRAFIE



**Fotografia 1.** Na pierwszym planie: Piotr Ziółkowski, na drugim planie: Joanna Plata, fot. B. Kruk



**Fotografia 2.** Piotr Ziółkowski, Joanna Plata, fot. B. Kruk



**Fotografia 3.** Marek Szajnar, Piotr Ziółkowski, fot. B. Kruk



**Fotografia 4.** Marek Szajnar, fot. B. Kruk



**Fotografia 5.** Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Marek Szajnar, fot. B. Kruk



**Fotografia 6.** Od lewej: Piotr Ziółkowski, Marek Szajnar, Joanna Plata, fot. B. Kruk



**Fotografia 7.** Scena zbiorowa. Na pierwszym planie (u góry) Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk



**Fotografia 8.** Scena zbiorowa. Na pierwszym planie (w środku) Marek Szajnar, fot. B. Kruk



**Fotografia 9.** Od lewej: Małgorzata Kowalska, Marek Szajnar, fot. B. Kruk



**Fotografia 10.** Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk



**Fotografia 11.** Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk



**Fotografia 12.** Joanna Plata, fot. B. Kruk



**Fotografia 13.** Na pierwszym planie: Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk



**Fotografia 14.** Scena zbiorowa. Na pierwszym planie: Marek Szajnar, Małgorzata Kowalska, fot. B. Kruk



**Fotografia 15.** Piotr Ziółkowski, Marek Szajnar, fot. B. Kruk



**Fotografia 16.** Piotr Ziółkowski, Marek Szajnar, fot. B. Kruk



**Fotografia 17.** Od lewej: Joanna Plata, Marek Szajnar, fot. B. Kruk



**Fotografia 18.** Scena zbiorowa. Na pierwszym planie (w środku): Joanna Plata, fot. B. Kruk



**Fotografia 19.** Od lewej: Małgorzata Kowalska, Marek Szajnar, fot. B. Kruk



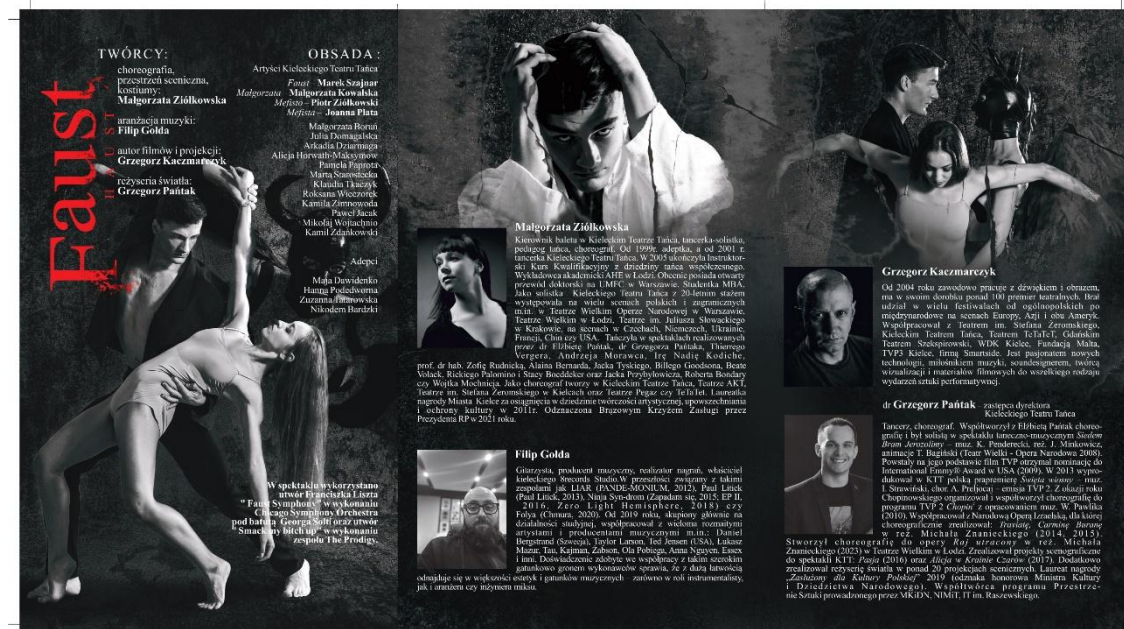
**Fotografia 20.** Piotr Ziółkowski, Marek Szajnar, fot. B. Kruk

# ILUSTRACJE

## FOLDER



Ilustracja 1. Folder spektaklu pt. „Faust-Haust” cz. 1, 15.12.2023, aut. R. Tarapata-Ciopińska, KTT



Ilustracja 2. Folder spektaklu pt. „Faust-Haust” cz. 2, 15.12.2023, aut. R. Tarapata-Ciopińska, KTT

[illegible]

163