

Małgorzata Geron

Taniec w twórczości formistów

Przełom XIX i XX wieku przyniósł narodziny tańca nowoczesnego, czasem mającego charakter eksperymentu, czego przykładem był balet mechaniczny powstały w kręgu futurystów. Twórca i teoretyk ruchu, Filippo Tommaso Marinetti w 1917 roku opublikował manifest *Taniec futurystyczny*. Z określeniem tym głównie utożsamiał, wykorzystujące zdobycze nauki i techniki, występy Loïe Fuller, na czele z jej słynnym *Tańcem radowym*, powstałym tuż po odkryciu tego pierwiastka przez Marię Skłodowską-Curie i Piotra Curie. Natomiast pozostałych pionierów tańca nowoczesnego, czyli Isadorę Duncan łączył z impresjonizmem, a Wacława Niżyńskiego – z kubizmem¹.

Rozpatrując twórczość formistów w kontekście awangardy europejskiej początku XX wieku, obejmującej swoim zasięgiem nie tylko sztuki plastyczne, ale również poezję, teatr, muzykę i inne przejawy działalności artystycznej, można stwierdzić, że nasi artyści pragnęli także włączyć się w ten nurt². Formiści pisali wiersze, sztuki teatralne, tworzyli scenografię, zapraszali do współpracy aktorów i poetów³. W 1920 roku Tytus Czyżewski, którego wiersze drukowane były w katalogach wystaw formistów oraz w czasopiśmie „Formiści”, wydał tomik *Zielone oko. Poezje formistyczne, elektryczne wizje*, a dwa lata później *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*. Jednocześnie opublikował trzy jednoaktówki *Wąż, Orfeusz i Eurydyka. Wizja antyczna*,

1 T. Merwin, *Loïe Fuller and the Futurists: Two Views I. Loïe Fuller's Influence on F. T. Marinetti's Futurist Dance*, „Dance Chronicle” 1998, Vol. 21, No.1, s. 74.

2 Zob. *Kalendarium*, w: *Formiści*, red I. Jakimowicz, Warszawa 1989, s. 20–25.

3 Zob. *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978; J. Kwiatkowski, *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990; idem, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002.

Włamywacz z lepszego towarzystwa oraz *Osiół i słońce w metamorfizie*. Ta ostatnia sztuka została wystawiona przez krakowską „Bagatelę” w końcu 1921 roku, a rolę poety futurysty grał Stanisław Młodożeniec. Właśnie z nim oraz Brunonem Jasieńskim, Czyżewski w 1920 roku założył słynny Klub Futurystów „Pod Katarynką”, gdzie odbywały się liczne wieczory poetyckie, w których brali udział aktorzy Zofia Ordyńska, Alfred Szymański i Irena Solska. Nieco wcześniej, bo w lutym 1919 roku w Warszawie nastąpiło otwarcie Klubu Futurystów Polskich, mieszczącego się w podziemiach Hotelu Europejskiego. Malowidła ścienne w jego wnętrzu zostały wykonane przez formistów: Szczęsnego Rutkowskiego, Wacława Wąsowicza i Romualda Kamila Witkowskiego⁴. W 1922 roku w Krakowie powstał klub krakowskich futurystów i formistów „Gałka muszkatołowa”, dekoracje jego siedziby w kawiarni Esplanada stworzyli: Leon Chwistek, Czyżewski, Henryk Gotlib, Andrzej Pronaszko, Marian Szczyrbuła, Zofia Stryjeńska i Zygmunt Waliszewski⁵. W maju 1920 roku przy okazji wystawy Formistów i Buntu we Lwowie odbyły się dwa wieczory poetyckie. Na pierwszym z nich Józef Wittlin recytował własne utwory, natomiast na drugim spotkaniu wraz z Grochowskim prezentował poezje Adama Bederskiego, Jarosława Iwaszkiewicza i Jana Stura⁶. Wielką indywidualnością w grupie pozostawał Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) autor tekstów poświęconych problematyce teatru, dążący do stworzenia Teatru Formistycznego, twórca utworów dramatycznych, z których w okresie jego związku z formistami wystawiono choćby *Tumora Mózgowicza* i *Kurkę wodną* (prapremiery w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w 1921 i 1922 roku) oraz *W małym dworku* (Teatr Miejski w Toruniu, prapremiera w 1923 roku)⁷. Twórcą licznych scenografii był Andrzej Pronaszko, między innymi wykonał oprawę do przedstawienia według tekstu Stanisława Żeromskiego *Ponad śnieg* [*Ponad śnieg bielszym się stanę*, powstał 1919, wyd. 1921], inaugurującego w listopadzie 1919 roku działalność warszawskiego Teatru „Reduta”,

4 Florestan.[C. Jellenta], *Jamy artystyczne*, „Rydwan” 1919, nr 1, s. 31; [b.a.], *Nieporozumienie*, „Zdrój” 1919, nr 2, s. 53.

5 J. P., *Klub krakowskich futurystów*, „Świat” 1922, nr 14, s. 10.

6 - n.-k.-, *Wieczory poetyckie „Wystawy Formistów”*, „Gazeta Poranna” 1920, nr 5242 (22 V), s. 2–3.

7 J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 64–74.

kierowanego przez Juliusza Osterwę⁸. Poza nim dekoracje teatralne projektowali także Jerzy Fedkowicz do *Miłosierdzia* Karola Huberta Rostworowskiego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie (1920)⁹ oraz Leon Dołżycki do *Cyrulika Sewilskiego* Rossiniego w Teatrze Wielkim w Poznaniu (1921)¹⁰.

W kręgu działalności formistów znalazł się również taniec. Reprezentantką tej dziedziny była żona Augusta Zamoyskiego – Rita Sacchetto, wówczas już światowej sławy tancerka¹¹. Swą karierę rozpoczynała „obrazami tanecznymi”¹². Tak określone widowisko prezentowane na tle utworów muzycznych, zawierało układy taneczne i pantomimiczne, do których specjalnie projektowano dekoracje i kostiumy, inspirowane znanymi obrazami. Przedstawienia wywodzące się z tradycji *Tableau vivant*, których celem było oddanie malarskiej impresji, odniosły spory sukces¹³. Ich następstwem była ogromna kariera tan-

8 [b.a.], *Naokoło sceny. Teatr „Reduta” w Warszawie*, „Nowości Ilustrowane” 1920, nr 5, s. 3–4; [b.a.] *Archiwum*, „Scena Polska” 1924, z. 1, s. 93.

9 J. Petrażycki, *Z teatrów krakowskich*, „Świat” 1920, nr 16, s. 13.

10 W. Piotrowski, *Teatr Wielki m. Poznania (pod dyr. A. Dołżyckiego i Dr T. Wierzbickiego) „Cyrulik Sewilski” Rossiniego*, „Kurier Poznański” 1921, nr 30, s. 4.

11 Rita (Margherita) Sacchetto tancerka, aktorka, pedagog, ur. w 1880 r. prawdopodobnie w Monachium. Jej matka Austriaczka Anna Dragatin była pianistką, a ojciec Włoch Emilio Sacchetto malarzem. Artystka zadebiutowała w 1905 roku w Monachium „obrazami tanecznymi”. Od tego momentu występowała na scenach Europy i Ameryki Północnej, zdobywając światową sławę. W latach 1913–1916 grała w filmach produkowanych przez duński Nordisk Film. Augusta Zamoyskiego poznała w 1914 roku w Berlinie, trzy lata później para w Wiedniu zawarła związek małżeński. W 1918 roku przenieśli się do Zakopanego, gdzie artystka założyła szkołę tańca (wcześniej prowadziła szkołę w Berlinie) i rozpoczęła współpracę z formistami, opracowując choreografię do występów towarzyszącym ich wystawom, dając pokazy tańca formistycznego. W Polsce mieszkała do 1927 roku, po rozstaniu z Zamoyskim artystka osiadła we Włoszech w Nervi niedaleko Genui, gdzie zmarła w 1959 roku.

12 B. Ochaim, *Die getanzten Bilder der Rita Sacchetto*, „Tanzdrama” (Köln) 1991, nr 14, s. 22; B. Ochaim, C. Balk, *Variété-Tänzerinnen um 1900: vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne* [wydawnictwo towarzyszące wystawie w Theatermuseum München: 23.10.1998–17.01.1999], Basel 1998, s. 137.

13 W latach 80. XIX w. Genevieve Stebbins w swoich występach mających miejsce m.in. w Nowym Jorku inspirowała się jeszcze przed Isadorą Duncan sztuką starożytnej Grecji. Z kolei na początku XX wieku przedstawienia oparte na pracach Reinholda Begasa i Maxa Klingera wykonywała między innymi Olga Desmond (debiutowała w Monachium w 1908 roku). Widowiskami tego typu zajmował się też ma-

cerki występującej w Europie i Ameryce. Zyskując coraz większą popularność, zestawiana była z Isadorą Duncan, o czym świadczył fragment recenzji z 1908 roku: „Duncan pisze poezję, Sacchetto – maluje”¹⁴. W swych „obrazach tanecznych” Sacchetto inspirowała się głównie sztuką renesansu, rokoka i biedermeieru. Szczególnie opierała się na sielankach François Bouchera i Nicolasa Lancreta, portretach Thomasa Gainsborougha i Joshuy Reynoldsa oraz nastrojowych kompozycjach Moritza von Schwinda¹⁵. O repertuarze wykonywanym wówczas przez artystkę może świadczyć zachowana ulotka reklamująca jej dwa występy w Kurtheater w Davos¹⁶. Ich program zawierał „obrazy taneczne” wykonywane do utworów takich kompozytorów jak między innymi: Georg Friedrich Haendel (*Sarabanda*), Johann Strauss (walc *Odgłosy wiosny*), Franz Liszt (*Campanella*, *Rapsodie węgierskie*), Johannes Brahms (*Liebeslieder* [Walzer]), Johann Sebastian Bach (*Gavotte*), Fryderyk Chopin (*Tarantella*), Emil Waldteufel (walc *Les Sirènes*) oraz Maurycy Moszkowski. *Tańce hiszpańskie* tego ostatniego prezentowano w stroju „z epoki Velazqueza”, w który to Sacchetto przebrana jest na jednym ze zdjęć, umieszczonych w reklamie. Poza nim na pozostałych fotografiach artystka prezentuje się również w innych „wcieleniach”, choćby jako: Pani Récamier z obrazu Jacquesa Louisa Davida, księżna Devonshire z płócien Thomasa Gainsborougha, w kostiumie cesarzowej Eugenii z portretu pędzla Franza Xavera Winterhaltera (*Eugenia w krynolinie à la Maria Antonina*), w przebraniu pierrota z pantomimy Mario Pasquale Costy, czy też w orientalnych strojach Djamilch z opery

larz nowojorski Ben All Haggin. Więcej na ten temat: C. Rieger, „*Lebende Bilder*” und „*Bewegte Plastik*”, w: *Ausdruckstanz: eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* [der Band geht auf das Symposium „Ausdruckstanz” zurück, das 1986 vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth auf Schloss Thurnau veranstaltet wurde] hrsg. von G. Oberzaucher – Schüller, Wilhelmshaven 1992, s. 372–374; B. Ochaim, C. Balk, s. 74–78.

14 Fragment recenzji z „Münchner Neusten Nachrichten” (sierpień 1908) cyt. za: Th. Betz, *Die Duncan dichtet, die Sacchetto malt. Tanzmoderne in München von dem Ersten Weltkrieg*, „Tanz Journal” 2003, nr 03/5 (Oktober), s. 30.

15 C. Rieger, „*Lebende Bilder*” und „*Bewegte Plastik*”, s. 370.

16 *Rita Sacchetto/Tanz – Bilder/Zweimaliges Gastspiel der Tanzkünstlerin/im Kurtheater Davos/Mittwoch, 8. und Freitag, 10. Januar abends 8 Uhr* [bez roku], wł. Det Danske Filminstitut (Duński Instytut Filmowy w Kopenhadze).

Georges Bizeta o tym samym tytule i *Campanelli* Liszta. Poza nimi ulotka zawiera wyjątki entuzjastycznych recenzji z występów tancerki w niemal całej Europie.

W sierpniu 1918 roku, kilkanaście miesięcy po zawarciu w Wiedniu związku małżeńskiego, Sacchetto i Zamoyski osiedlili się w Zakopanem, gdzie szybko weszli w krąg tamtejszego środowiska artystycznego. Wówczas Zamoyski był jeszcze związany z poznańskim Buntem, ale pod wpływem nowych znajomości rozpoczęła się jego współpraca z formistami, o czym wspominał po latach: „Spotkanie nasze było istnym przeznaczeniem. Byli tu bracia Pronaszkowie, Czyżewski, Niesiołowski, Leon Chwistek, Emil Breiter, Witkacy i ja”¹⁷. Już w styczniu 1919 roku została otwarta w krakowskim TPSP wspólna wystawa Zamoyskiego, Witkacego i Tymona Niesiołowskiego. Śledząc wzajemne relacje artystów, wydaje się, że pomysł wspólnej wystawy miał podłoże towarzyskie, choć z drugiej strony można też uznać, iż mógł stanowić rodzaj wstępu do wspólnej prezentacji formistów i Buntu, która odbyła się na przełomie 1919 i 1920 roku w Poznaniu, a udział w niej wzięli: Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Jan Hrynkowski, Niesiołowski, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, Witkacy, Jerzy Hulewicz, małżeństwo Małgorzata i Stanisław Kubicy, Jan Panieński, Artur Swinarski, Stefan Szmaj, Jan Wroniecki i Zamoyski¹⁸.

Projektowi temu, reklamowanemu na łamach czasopisma „Zdrój”¹⁹, towarzyszyły Wieczory „Zdroju”, zawierające w swoim programie również występy Rity Sacchetto. Ta słynna tancerka nie porzucając swych zagranicznych tournée, zdecydowała się na uczestnictwo w ruchu awangardowym, prezentując także nowatorskie pokazy tańca. I tak Trzeci Wieczór „Zdroju” odbył się 14 grudnia 1919 roku w Bibliotece Uniwersytetu Poznańskiego. Jego zasadniczą część zajmował wykład Zamoyskiego *Nowe przejawy w sztuce*, poświęcony głównie twórczości formistów²⁰. Z kolei występ Sacchetto został scharaktery-

17 A. Zamoyski, *Jak dłaczego wyrosłem z formizmu*, „Poezja” 1968, nr 1-2, s. 27.

18 *Wystawa Formistów i Buntu w Poznaniu*, [kat. wystawy] grudzień 1919–styczeń 1920; J. Malinowski, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie Artystów Bunt 1917–1922*, Warszawa 1991, s. 30–31.

19 [Reklama wystawy Formiści-Bunt], „Zdrój” 1919, nr 4, s. 96.

20 [b.a.], *Trzeci Wieczór Zdroju*, „Zdrój” 1919, t. IX, nr 5, s. 111.

zowany w krótkim tekście opatrzonym znamienym tytułem *Nowe Formy w Tańcu*, wartym przytoczenia: „Rita Sacchetto jest duszą głęboko kulturalną; w swych poematach tanecznych posiada prócz zwykłych atrybutów tancerki (gracji, stylu, linji) niezwykle subtelne wyczucie istoty ruchu, które tańcom jej nadają znamiona twórcze. A że artyzm jej znajduje się w ciągłym rozwoju, dowodem najnowsze starania pchnięcia i tańca w ślad za innymi sztuki gałęziami na nowe z lękiem dotąd omijane drogi. To, co w tańcu formistycznym Rity Sacchetto jest jeszcze anegdotą, usuwa się w cień wobec frapującej publiczność nowych kształtów – jak dzisiejsze sztuki plastyczne uniezależniającej się od anatomii, sentymentu i fotografii. Oko artysty szuka tła bardziej do nowej formy tańca dostrojonego”²¹.

Kolejny występ Sacchetto został zaplanowany na 23 grudnia w ramach IV Wieczoru Zdroju, mającego miejsce w Teatrze Polskim w Poznaniu. Informację o tym wydarzeniu przynosiła reklama zamieszczona w „Zdroju” oraz specjalnie wydrukowany afisz²². Zgodnie z nią impreza składała się z trzech części. Pierwszą stanowiły recytacje poezji Bederskiego, Horzycy, Iwaskiewicza, Kosidowskiego, Kubickiego, Olwida [Witolda Hulewicza], Przybylskiej, Rytarda, Stura, Tuwima, Wierzyńskiego i Wittlina w wykonaniu aktorów Teatru Polskiego Julii Romowicz, Antoniego Piekarskiego i Leszka Stępowskiego. Następnie wystawiono sztukę teatralną włoskiego futurysty Umberto Boccioniego *Geniusz i kultura*²³. Po niej nastąpił pokaz tańca formistycznego *Mumia*, poprzedzony wstępem Zamoyskiego, w wykonaniu Sacchetto przy akompaniamencie fortepianowym Mieczysława Eichstaedta. Notatka o tym wydarzeniu ukazała się w „Kurierze Poznańskim” z 23 grudnia, w której podkreślano, że: „Redakcja »Zdroju« pozyskała [...] wszechświatową tancerkę Ritę Sachetto [Sacchetto], która jeszcze raz przed swym wyjazdem na dłuższy czas wystąpi tego wieczoru z egzotycznym

21 [b.a.], *Nowe Formy w Tańcu*, „Zdrój” 1919, t. IX, nr 5, s. 111.

22 [Reklama IV Wieczoru Zdroju], „Zdrój” 1919, t. IX, nr 5, s. 112. Treść afisza podaje Z. Kossakowska-Szanajca, *August Zamoyski*, Warszawa 1974, s. 23.

23 Zaprezentowany na IV Wieczorze Zdroju utwór Umberto Boccioniego, *Geniusz i kultura* został opublikowany w „Zdroju” 1920, t. X, z. 3-4, s. 14-15 w tłumaczeniu Janiny de Witt.

tańcem formistycznym, ucharakteryzowana jako mumia”²⁴. Recenzję występu zamieścił „Zdrój”: „Po krótkim słowie Augusta Zamoyskiego, objaśniającem istotę tańca formistycznego, szukającego nowej – czystej formy ruchu, przy dźwiękach Funérailles [Funeralis] Liszta (świetnie dostrojona gra fortepianowa M. Eichstaedta) wykonała Rita Sacchetto swą niezwykłą kompozycję taneczną p.t. Mumia. Istotnie kreacja ta dotąd nieznaną wprowadza do tańca ogromne bogactwo ruchów nowych przekształcających tancerkę w zgoła nowe kształty, a dąży wyraźnie do nadania bryle czystej formy samej dla siebie, zmieniającej się w ramach pewnego ruchów kompletu, który tworzy znakomicie zbudowaną całość. Taniec Rity Sacchetto był uwieńczeniem wieczoru”²⁵.

W cytowanym wyżej sprawozdaniu zwraca uwagę informacja o wygłoszonym przez Zamoyskiego słowie wstępnym poprzedzającym występy jego żony. Pomimo że bezpośrednia treść odczytu nie jest znana, można uznać, że nie odbiegała ona zasadniczo od zawartości druku ulotnego *Cele Artystyczne Rity Sacchetto (Objaśnienia Teoretyczne)* oczywiście autorstwa Zamoyskiego, wydanego w Krakowie w 1919 roku²⁶. W tym tekście jej dotychczasowy dorobek został podzielony na dwie fazy. Pierwsza z nich, impresjonistyczna, obejmowała między innymi wspomniane wcześniej tańce hiszpańskie i *Tarantellę* Chopina, określone jako „interpretacje psychologiczne”, czyli „[...] dzieła doskonałe w sobie, jako skończone w technice ruchu ciała, zrodzone z muzyki i w strojach odpowiednich, (wprawdzie w wolnej interpretacji, tu już odstęp od ścisłości tak zwanych kostiumów historycznych), charakterem narodowym i typom psychicznym, a za pomocą mimiki, jako głównej wyrazicielki stanów uczuciowych[...]”²⁷. Po niej nastąpił okres ekspresjonistyczny (formistyczny), w którym: „Treścią dzieła staje się więc jego skład, inaczej splot elementów, barwy, ruchu ciała i dźwięku, A nie przedstawione przedmioty, myśli czy uczucia, stają się one bowiem zewnętrznym pretekstem tylko. To też dopiero w tej drugiej fazie Rita

24 [b.a.], *Wieczór literacko-artystyczny w Teatrze Polskim*, „Kurier Poznański” 1919, z 23 XII, s. 3.

25 Ibidem.

26 A. Zamoyski, *Cele Artystyczne Rity Sacchetto (Objaśnienia Teoretyczne)*, Kraków [druk ulotny 1919, b.n.s.]

27 Ibidem.

Sacchetto tworzy to, czego w tańcu dziś nikt jeszcze nie uczynił – „czystą formę”²⁸. Etap ten reprezentowała między innymi *Campanella* Liszta i *Largo* Haendla „[...] dzieła, bez treści przedmiotowej o funkcji czysto linearnej, której każde nabrzmienie, skręcenie lub wyprężenie, to jeden rytm z muzyką. Ruchy rozwiązują się logicznie z ustrojem kostiumu tak, że linia, barwa i dźwięk tworzą absolutną zwięzłość, co jest ich główną treścią, jaką widzimy w obrazach Formistów lub rzeźbach Archipenki”²⁹.

Tak więc zdaniem Zamoyskiego tańce te – oraz oczywiście taniec formistyczny *Mumia* – „[...] robią tak dalece abstrakcyjne wrażenie, że zapominamy, że przedstawia ją żywa osoba (wrażenie to potęguje maska) widzimy jeno splot linii, skłębionych mas, jakoby w sobie niosące rytm muzyki i nim poruszane, takie następstwo skombinowanych linii muzycznych bez treści obrazowej (przedmiotowej) staje się »czystą formą« – co jest prawdziwą, a tak zapoznaną istotą sztuki; do tegoż samego zdąża i Formizm”³⁰. Publikację zamykały, pochodzące z czasopism europejskich i amerykańskich, *Wyciągi z krytyki* wyrażające entuzjazm dla dorobku artystki. Opinie te miały prawdopodobnie stanowić wskazówkę dla rodzimych odbiorców, dla których awangardowe pokazy taneczne były zupełną nowością. Dowodziły tego cytowane wyżej noty ograniczające się w większości do informacji o jej występach. Analizując tekst Zamoyskiego, łatwo zauważyć, iż w charakterystyce dokonań Sacchetto oparł się na kategoriach używanych wówczas przez krytyków, którzy omawiając rozwój sztuki awangardowej posługiwali się w stosunku do niej terminem ekspresjonizm, przeciwstawiany impresjonizmowi. Najlepszym przykładem takiego wartościowania również w kontekście formistów (wówczas jeszcze Ekspresjonistów polskich) mógł być artykuł Zbigniewa Pronaszki *O ekspresjonizmie*³¹, oparty na schemacie opozycji tych dwóch kierunków. Właśnie dopiero w fazie ekspresjonistycznej (formistycznej) artystka miała osiągnąć pełnię swej twórczości, czyli „czystą formę”. Oczywiście termin ten został bezpośrednio zaczerpnięty z traktatu Witkacego *Nowe formy w malar-*

28 Ibidem.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

31 Z. Pronaszko, *O ekspresjonizmie*, „Maski” 1918, nr 1, s. 15–16.

stwie i wynikające stąd nieporozumienia, opublikowanego w Warszawie w 1919 roku, do którego Zamoyski projektował okładkę.

W krąg przedstawień formistycznych wpisywał się też skecz *Kokaina*, którego prapremiera odbyła się w Zakopanem, po powrocie Zamoyskiego ze Stanów Zjednoczonych, w końcu 1921 roku. W przedstawieniu opowiadającym historię rosnącego olbrzyma, przed którym uciekała Rita, występowała Waleria Kończyńska, druga żona Jana Gwalberta Henryka Pawlikowskiego, który dołączył do trupy pod pseudonimem Ralph Birron oraz Alex Olewin³². Jediną informację o tym pełnym sukcesu tournée zamieściła „Zwrotnica”: „Sketch »Kokaina«, projektu Augusta Zamoyskiego, grany był w ostatnich czasach we wszystkich większych miastach niemieckich z powodzeniem prawie wyjątkowym. We Wiedniu wywołał zachwyt. »N. Freie Presse« pisała: »Program cudów! Jeśli kto cudów nie widzi, to oczywiście cud ustaje sam przez się. Cuda, które dyrekcja ronacherowskiego Variétés nagromadziła tym razem w niebywalej obfitości, pozostają cudami nawet dla niedowiarków naszej sceptycznej epoki... W królestwo nadzmysłowości wiedzy nas sketch taneczny »Kokaina«, który ukazuje nam Ritę Sacchetto na szczycie jej tanecznych i mimicznych umiejętności. Hr. Zamoyski stworzył ramy prawdziwie artystyczne dla tej symfonii dźwięków i barw«. Należy się dziwić, że żadna z naszych scen nie zainteresowała się dotąd dziełem, które tygodniami wypełniało widownie teatrów zagranicznych. Fragment »Zmora«, który mieliśmy sposobność okłaskiwać w Krakowie jest najlepszą zapowiedzią powodzenia sketchu”³³.

32 Z. Kossakowski-Szanajca, *Rzeźbiarz. August Zamoyski*, mps, s. 69; *Dom pod Jedłami i jego Twórca. Studia i wspomnienia*, red. W. A. Wójcik, Kraków 1997, s. 17. Jan Gwalbert Henryk Pawlikowski miał też występować z zespołem Rity Sacchetto pod pseudonimem hrabiego Orłowa, zob. M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, cz. 1, Szczecin 1989, s. 88. Waleria Kończyńska (Wally, Valérie Konchinsky), ur. w 1903 r., była z pochodzenia Austriaczką, żoną Jana Gwalberta Henryka Pawlikowskiego, który dla niej unieważnił swoje małżeństwo z poetką Marią Jasnorzewską-Pawlikowską. Jako osiemnastolatka zamieszkała w Polsce, na stałe osiadła w Zakopanem po śmierci jej jedynej córki Iwy, która zginęła tragicznie w Krakowie w 1945 roku, zob. J. Siedlecka, *Mahatma Witkac*, Warszawa 1992, s. 122–126; M. Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, s. 240–244.

33 [b.a.], *Sketch »Kokaina«, »Zwrotnica» 1923*, nr 4, s. 123.

Kokaina w 1922 roku była pokazywana w Monachium, Wiedniu, Zagrzebiu, Budapeszcie i Pradze³⁴, a rok później ponownie w Zakopanem oraz w Teatrze Nowości w Warszawie³⁵, a także w lipcu 1924 roku w Monachium³⁶.

Twórcą scenografii oraz kostiumów do *Kokainy* był Zamoyski. Jedyną ich dokumentacją są zachowane w albumie Rity Sacchetto trzy zdjęcia³⁷. Opierając się na naniesionych przez nią podpisach: „Vali Konschinska Cocain 1921”, można stwierdzić, że przedstawiają Walerię Kończyńską. Na pierwszej fotografii widzimy ją w stroju baletnicy, tiulowej spódnicy i obcisłym wzorzystym gorsecie oraz wykonanym z tego samego materiału nakryciu głowy w typie kask ozdobionym tiulową kokardą. Artystka ukazana jest w momencie wykonywania figury tanecznej nad przedziwną postacią. Grająca ją osoba, prawdopodobnie Pawlikowski, szczelnie zasłonięty jest orientalną tkaniną, na twarz nałożoną ma maskę, a charakterystyki dopełnia peruka z długimi lokami. Pozostałe dwie fotografie ukazują Kończyńską tańczącą z Ferrym von Stefanellim – Farrar (?). Zagadkową postać można odnaleźć też na fotografii ukazującej scenografię do skeczu³⁸. Umiejscowiona jest na środku w pozycji siedzącej, obok niej widoczna jest stojąca na cokole przestrzenna forma, zwieńczona dwudzielnym łukiem kotarowym, zamykana dwuskrzydłowymi drzwiami ozdobionymi rysunkami. W lewym narożniku została usytuowana brama o kształcie nawiązującym do olbrzymiej dziurki od klucza. Natomiast z prawej umieszczony jest rodzaj nieco zagadkowego mebla, kojarzącego się z szezlongiem ustawionym na podstawie przypominającej łódź, nad którym rozpięty jest baldachim. Niestety, na tym etapie badań nie jest jednoznacznie jasne, jaką funkcję spełniały te rekwizyty.

34 Z. Kossakowska-Szanajca, *August Zamoyski 1893–1970*, kat. Wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993. s. 24.

35 Zob. *Kalendarium*, w: *Formiści*, s. 26.

36 B. Ochaim, C. Balk, *Variété-Tänzerinnen um 1900*, poz. 265, s. 159.

37 Album fotograficzny Rity Sacchetto, Zakopane, nr inw. I.6895, fot. 1–3, wł. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

38 *Formiści*, s. 66, fot. 65.

Z pewnością pokazy tańców formistycznych, *Mumia* i *Kokaina* stanowiły ogromnie ciekawy przykład przedstawienia awangardowego, bez precedensu w sztuce polskiej.

Postać i działalność sceniczna Rity Sacchetto wzbudzały spore zainteresowanie, stąd nietrudno się dziwić, że utalentowana i sławna tancerka była przedstawiana przez wielu artystów swoich czasów. W czasie tournée po Stanach Zjednoczonych została sportretowana przez malarza amerykańskiego Ben All Haggina³⁹. Kilka lat później dziennik „The New York Times” reprodukował portret tancerki pędzla Lino Selvatico, który był wystawiony na Międzynarodowej Wystawie w Wenecji⁴⁰. Z polskich artystów jej wizerunek stworzył Wojciech Kossak (*Portret Madame Rity Sacchetto*, 1920, wł. prywatna)⁴¹ oraz Witkacy⁴². Do najświetniejszych przedstawień artystki należy *Łza* (ok. 1917) autorstwa Zamoyskiego, którą zresztą wraz z listem polecającym przesłał z Monachium Przybyszewski redaktorowi „Zdroju”, Jerzemu Hulewiczowi⁴³. Jego pozytywna ocena spowodowała wystawienie pracy na wystawie Buntu w Poznaniu i Berlinie (1918), a później wielu innych oraz przyjęcie artysty do grupy. Tak ważna dla rozwoju jego kariery rzeźba, ukazuje zamyśloną twarz jego żony, nieco maniery-

39 [b.a.], *Many and Varied Talents Displayed at the Exhibition Given by Independent Artists*, “The New York Times” 1910, 17 April, <http://www.nytimes.com>.

40 [b.a.], *Portraits from the International Art Exhibition at Venice and Monumental Sculpture at the Paris Salon*, “The New York Times” 1912, 2 June, <http://www.nytimes.com>.

41 Praca została wystawiona w Domu Aukcyjnym Rempex na aukcji 9 września 1998 r.

42 Portret prawdopodobnie znajduje się w rękach prywatnych, zob. I. Jakimowicz, *Witkacego Galeria Teatralna*. Katalog poz. 46, s. 218, w: *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1936*, „Pamiętnik Teatralny” 1985, z. 1-4.

43 Z. Kossakowska-Szanajca, *August Zamoyski*, poz. 8, s. 28; *Formiści*, poz. 1224, s. 79, repr.; Z. Kossakowska-Szanajca, *August Zamoyski 1893–1970*, poz. 16, s. 37, repr.; Z. Kossakowska-Szanajca, *Łza*, w: *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925*, kat. Wystawy, pod red. G. Hałasy, A. Salamon, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 2003–styczeń 2004 r., Poznań 2003, poz. 265, s. 396, repr.; A. Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939)*, Warszawa 2005, s. 48; *List Stanisława Przybyszewskiego do Jerzego Hulewicza z 28 grudnia 1917*, przedruk w: A. Melbechowska-Luty, I. Bał, *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, Warszawa 2007, s. 31–32.

stycznie wydłużoną, co jeszcze bardziej podkreślają ściśle przylegające do niej, proste włosy, kształtującą nieco secesyjną formę tytułowej łzy, zwężającej się ku dołowi. Długie spływające włosy budują jednocześnie smukłą podstawę, na której wsparte są splecione dłonie o szczupłych, nadmiernie wydłużonych palcach, decydujących o pierwiastku ekspresyjnym pracy. Poza tym symbolicznym wizerunkiem w 1917 roku powstał realistyczny portret artystki, ukazujący ją z dumnie podniesioną głową, osadzoną na długiej szyi⁴⁴.

Oryginalne występy Sacchetto zainspirowały kilku artystów z ugrupowania Bunt, z którym wówczas współpracowali formiści. I tak w czasopiśmie „Zdrój” z 1920 roku można odnaleźć drzeworyt Artura Swinarskiego *Taniec Rity Sacchetto*⁴⁵. Jego bardzo oszczędna koncepcja powoduje, że cała uwaga skupia się na syntetycznie ujętej sylwetce, rzucającej na ścianę nieco zagadkowy cień, górujący nad całym przedstawieniem tańczącej.

Niesamowity *Taniec Mumii* stał się tematem drzeworytu Jerzego Hulewicza, o tym samym tytule, reprodukowanym także w „Zdroju” w 1920 roku⁴⁶. Głównym motywem wypełniającym niemal całą płaszczyznę grafiki jest schematycznie ukazana postać Sacchetto, sprowadzona w zasadzie do zygzakowatej formy. To dynamiczne przedstawienie, którego ekspresję dodatkowo podkreślają rozchodzące się promieniście linie, zajmujące niewielkie fragmenty tła zdaje się rozsądzać kompozycję. Analogiczne wrażenie może wywoływać rysunek Stanisława Kubickiego *Baletnica* (1919) i bardzo podobna do niego grafika *Tancerka III*, określana również jako *Tancerka II* (1918)⁴⁷. Jej uproszczona forma zbudowana jest jakby z przenikających się precyzyjnie wykreślonych trójkątów, zestawionych na zasadzie kontrastów czarnych i białych płaszczyzn.

Także w dorobku formistów można odnaleźć prace zainspirowane jej osobą i tańcem. Występująca artystka została uwieczniona przez

44 Z. Kossakowska-Szanajca, *August Zamoyski*, poz. 4, s. 27; *Formiści*, poz. 1223, s. 79; eadem, *August Zamoyski 1893–1970*, kat. wystawy, poz.15, s. 34–35, repr.

45 A. Swinarski, *Taniec Rity Sacchetto*, repr. „Zdrój” 1920, R. IV, t. XI, z. 6, s. 185.

46 J. Hulewicz, *Taniec Mumii*, repr. „Zdrój” 1920, R. IV, t. X, z. 1-2, okładka.

47 S. Kubicki, *Baletnica*, repr. „Zdrój” 1919, R. III, t. VI, z. 2, s. 36; *Formiści*, poz. 501, s. 55; J. Malinowski, *Bunt*, poz.207; *Bunt. Ekspresjonizm poznański*, poz. 116, s. 321.

Andrzeja Pronaszkę w akwareli *Rita Sacchetto* (ok. 1918, wł. prywatna), który, tak jak wcześniej wymienieni twórcy, zastosował daleko idące uproszczenie formy. Koncepcja tej pracy jest bardzo bliska olejowi namalowanemu przez jego brata Zbigniewa *Akt formistyczny* (1917, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie)⁴⁸, gdyż w obu wypadkach ciało modelki rozczłonkowane na wiele elementów o przewadze form zaakcentowanych półkolistymi liniami, jednocześnie tworzy zwartą bryłę. W przypadku omawianej akwareli jej kształt budowany żółcieniami, ugrami, gdzieśgdzie podkreślonymi oranżami, kontrastuje z ciemnymi płaszczyznami szaro-brązowego tła. U dołu pracy została umieszczona następująca inskrypcja: *RITA SACCHETTO W TAŃCU „TAJEMNICA” FORMISTOM POŚWIĘCONYM MAL. And. Pronaszko*; niestety w tym momencie trudno jest podać więcej informacji na temat tego występu.

Z kolei niezwykle dynamiczną wizję tańca można odnaleźć w trzech rysunkach Zbigniewa Pronaszki, dodatkowo ilustrujących wiersz Ludwika Eminowicza *Taniec*, zamieszczony w czasopiśmie „Maski” w 1918 roku⁴⁹. Jeden z nich ukazuje cały korowód tańczących postaci lub też jedną osobę w różnych fazach ruchu. Ta dwoistość interpretacji wynika z daleko posuniętej szkicowości całego układu, opartego na rytmie skosów kontrastowo zestawionych z półkolistymi odcinkami. Identyczną stylistykę artysta zastosował w pozostałych dwóch pracach (obie bez tytułu), ukazujących pojedyncze postaci wykonujące ekspresyjny taniec oraz w rysunku *Tancerka*, należącym do tej samej serii, reprodukowanym w kolejnym zeszycie „Masek”⁵⁰. Wszystkie te przykłady pokazują chęć oddania wrażenia ruchu, podobnie jak starali się to uczynić futuryści, stąd wprowadzenie dynamicznego rozczłonkowania postaci, rozbicie jej struktury i ponowne zestawienie przy zastosowaniu multiplikacji niektórych jej części.

48 *Formiści*, poz. 750, s. 62, repr. jako *Akt*; S. Lenartowicz, *Zbigniew Pronaszko. Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie*, Olszanica 2008, s. 28.

49 L. Eminowicz, *Taniec*, „Maski” 1918, z. 8, s. 145–147, z trzema rysunkami Zbigniewa Pronaszki.

50 Z. Pronaszko, *Tancerka*, „Maski” 1918, z. 10, s. 189.

Na łamach „Masek” oraz „Zdroju” umieszczono też dwa rysunki Tymona Niesiołowskiego, wpisujące się w tematykę tańca⁵¹. Pierwszy z nich, *Tancerka*, obrazuje nagą kobietę ujętą w podskoku, której ruch dodatkowo uwypuklają zdobiące ją faliste wstęgi. Także druga *Tancerka* naszkicowana jest w dynamicznej pozie, podkreślonej nerwową linią kreski. Podobnie jak Niesiołowski, również Jan Żywnowski ukazał tańczącą kobietę jako pełen ekspresji akt. Analizując *Tancerkę* (ok. 1920, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi), skupiamy się na zamaszystej, ale miękkiej ciemnej linii, wykreślającej uproszczony kontur⁵². Jej kształt buduje w zasadzie kilka półkolistych czarnych linii, gdzieniegdzie wzmocnionych ugrowym duktem pędzla. Kolor ten wyznacza jednocześnie zacięzione partie aktu, tym samym wydobywając części oświetlone, pozostające niezamalowane, przez co są silnie skonstrastowane z ugrowym tłem. Na uwagę zasługuje też twarz portretowanej, częściowo przesłonięta ramieniem. Podobnie jak całe ciało tancerki, jej rysy są opracowane schematycznie. Powieki, łuki brwiowe i nos tworzą linie krzywe, nadające obliczu pierwiastek klasyczny. Ta zamierzona archaiczna stylizacja zbliża obraz Żywnowskiego do prac Gustawa Gwozdeckiego i Eli Nadelmana⁵³. Na odwrociu pracy zachował się wstępny szkic przedstawienia. W zasadzie różni się on jedynie nieznacznym ułożeniem nóg, przez co końcowa wersja odznacza się większą dynamiką. Cały akt rysowany jest czarną grubą linią, natomiast partie cienia zaznaczone są charakterystycznymi rzędami ukośnych krótkich kresek.

Temattańca znalazł swoje miejsce w twórczości Jana Hrynковского. Już na pierwszym pokazie prac formistów, w 1917 roku artysta przedstawił, akwarelę *Tancerka* i rysunek *Taniec*, które, sądząc po spisach prac zamieszczonych w katalogach, prawdopodobnie zaprezentował ponownie rok później na wystawie we Lwowie⁵⁴. Wspomniane katalogi

51 M. Geron, *Katalog*, w: *Tymon Niesiołowski (1882–1965)*, katalog wystawy monograficznej, red. A. Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005, poz. 82, s. 92 repr. i poz. 92, s. 94 repr.

52 *Formiści*, poz. 1327, s. 83.

53 A. Lipa, *Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego*, Warszawa 2003, s. 176–184.

54 Katalog 1. Wystawy Ekspresjonistów Polskich, Kraków listopad–grudzień 1917, poz. 89 i 95 [katalog z okładką projektu Jana Hrynковского]; Katalog wystawy

dwóch pierwszych wystaw formistów, wówczas jeszcze Ekspresjonistów polskich, wymieniają też przy nazwisku Tytusa Czyżewskiego pastel zatytułowany *Taniec*⁵⁵, określony w jednej z recenzji jako „kubistyczny”⁵⁶, który niestety nie zachował się do naszych czasów.

Wracając jednak do prac Hrynковского, trudno w tym momencie jednoznacznie stwierdzić, czy opinia Mieczysława Dąbrowskiego: „Szkice figuralne oraz rysunki o charakterze groteski, jakkolwiek wiele mające ruchu – »Tancerka« – ekspresyjnej formy i wyrazu – za mało posiadają szczerą samodzielności. W ogóle praca to dużego talentu, ale i cudzego już – wyrafinowania, którego konsekwencja może zawieść”⁵⁷, odnosi się do wyszczególnionej w katalogach akwareli *Tancerka* z około 1917 roku (wł. Muzeum Sztuki w Łodzi)⁵⁸. Niezależnie jednak od tych niejasności, *Tancerka* zwraca uwagę swoim dynamizmem, podkreślonym, podobnie jak w pracy Niesiołowskiego, rozwiniętą szarfą. Jej kształt został naszkicowany ciemnobrązowym konturem, którego zarys budują krótkie półkoliste odcinki, odgradzające ugrone nagie ciało od jasnego szaro-błękitnego tła.

Porównując ten sposób konstrukcji postaci z kolejnymi pracami przedstawiającymi tancerki, można przypuszczać, że mogły one stanowić punkt wyjścia dla dalszych poszukiwań. Świadczy o tym choćby *Tancerka* (wł. Muzeum Sztuki w Łodzi)⁵⁹. W tej grafice podobnie jak w analizowanej wcześniej akwareli, podstawowym elementem kształtującym postać są charakterystyczne łuki, tyle że w tym wypadku zostały one wzbogacone o szereg krótkich kresek, tworzących swoiste grzebie-

grafiki polskiej i ekspresjonistów polskich, Lwów kwiecień–maj 1918, poz. 30 i 34.

55 Katalog 1. Wystawy Ekspresjonistów Polskich, Kraków listopad – grudzień 1917, poz. 53 [katalog z okładką projektu Jana Hrynковского]; Katalog wystawy grafiki polskiej i ekspresjonistów polskich, Lwów kwiecień–maj 1918 r., poz. 7.

56 M. Dąbrowski, *Ekspresjonizm i ekspresjoniści polscy. Pierwsza wystawa ekspresjonistów polskich w Krakowie* (cz. II), „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1917, nr 350 (19 grudnia), s. 2.

57 Ibidem.

58 *Formiści*, poz. 369, s. 51.

59 Ibidem, poz. 352, s. 50. Zob. też K. Kulpińska, *Grafika Jana Hrynковского*, w: *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – Rzeźba – Grafika – Krytyka artystyczna*. Materiały z konferencji naukowej Toruń, 21–23 września 2005 r., red. M. Geron i J. Malinowski, Toruń 2006, s. 95–96.

nie. Formy te nachodzą na siebie i przecinają się, sprawiając przez to wrażenie gmatwaniny. Ale to tylko złudzenie. Śledząc kierunki ciemnych kresek, podkreślonych żółcieniami i oranżami, odnajdujemy jasne ciało tancerki. Jej uproszczony kształt wyłania się z zielonkawego tła, a pozornie chaotyczne linie wyznaczają sekwencje zawilego układu tanecznego. Jednocześnie linie te symbolicznie przedstawiające ruch, ukazują zarazem skomplikowaną drogę w przestrzeni i wytyczają obszar, po którym porusza się tancerka wykonująca swój taniec osadzony w czasie. Zaznaczony w ten sposób problem przedstawienia płynności formy i ruchu w przestrzeni zbliża grafikę Hrynkowskiego do poszukiwań futurystów, na czele choćby z Gino Severinim, dającym w swych pracach również o tematyce tańca symultaniczny pokaz faz ruchu. Zagadnienie to pojawiło się także w dwóch obrazach olejnych Hrynkowskiego. Pierwszy z nich *Tancerka* (1918, wł. prywatna)⁶⁰ stanowi malarską wersję analizowanej wyżej grafiki. Jednak w porównaniu z nią przełożenie na język malarski istoty ruchu wypada o wiele gorzej. Charakterystyczne łuki co prawda określają kształt ciała tancerki, ale już nie tak jasno wskazują na obszar jej działania, gubiąc w olejnej fakturze precyzyjnie wykreślone odcinki.

W problematykę oddania ruchu na płaszczyźnie wpisuje się również *Tancerka II* (ok. 1919, wł. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu)⁶¹, choć w zestawieniu z wcześniejszymi pracami odznacza się pewną naiwnością. Głównym motywem jest tytułowa tancerka, widoczna w trzech różnych ujęciach, które mają symbolizować jej obrót wokół własnej osi i towarzyszącą temu nieznaczną zmianę choreografii. Ten tor, po którym zdaje się poruszać baletnica, dodatkowo podkreśla szeroki łuk, widoczny w górnej części obrazu, obejmujący jednocześnie jej krótką spódnicę. Skąpy jaskrawo zielony strój kontrastuje z fioletowo-różowym ciałem tancerki, którego kształt zwraca uwagę swym uproszczeniem i nadmiernym wydłużeniem kończyn. W efekcie tego zabiegu postać została sprowadzona do znaku, pozbawionego indywidualnych cech. Tak ukazana tancerka, zdaje się występować przed widzami, zre-

60 *Formiści*, poz. 372, s. 51; repr. J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 130, z mylnie podanymi danymi.

61 *Formiści*, poz. 444, s. 53, jako *Tancerka I*.

dukowanymi do zielonkawych twarzy – karykaturalnych masek wypełniających dolną część kompozycji. *Tancerka II* była prezentowana na II Wystawie Formistów i Buntu, odbywającej się na przełomie kwietnia i maja 1920 roku we Lwowie, wzbudzając spore zainteresowanie. Jej reprodukcję można odnaleźć w recenzji zamieszczonej w „Nowościach Ilustrowanych”⁶². Kilka słów komentarza poświęcił jej Jan Bołoz-Antoniewicz, zwracając uwagę na istotę podjętego przez artystę problemu: „Obraz, rozłożony na barwy zasadnicze lub na zasadnicze kształty, domaga się oka, któryby je w całość ponownie złożyło. »Kuglarz« lub »Tancerka« p. Hrynkowskiego (proszę czytelnika najusilniej o szczególną uwagę dla tych obrazów) domaga się od widza wczucia się w milionowe fazy kilkusekundowego tego procesu ruchowego”⁶³. Z kolei Eleazar Byk, charakteryzując rozwój stylu Hrynkowskiego, określił mianem „kompozycji wizyjnych” *Kuglarza*, *Windę* i *Ritę Sacchetto*⁶⁴. Niestety, jest to jedyna informacja o pracy ukazującej słynną tancerkę, czy też inspirowanej jej występem. Jednak połączenie tych trzech charakterystycznych prac artysty nasuwa przypuszczenie, że recenzent mógł mieć na myśli właśnie analizowaną wyżej *Tancerkę II*. Możliwe, że obraz ten stał się inspiracją dla wiersza autorstwa Tytusa Czyżewskiego *Taniec*, dedykowanego Hrynkowskiemu.

Taniec
 Śmiech – dźwięk...
 dzwoni –
 Tupot – blask –
 Kandelabry.
 Dźwięk – dreszcz...
 ha,
 Płaszcz, czerwień, zieleń,
 szal!...
 a – ha.
 Ton: – C, A.

62 K. W., *Druga wystawa formistów we Lwowie*, „Nowości Ilustrowane” 1920, nr 27, s. 11.

63 J. Bołoz-Antoniewicz, *Podstawy formizmu* [cz. V], „Gazeta Wieczorna” 1920, nr 5283, s. 3.

64 E. Byk, *Na nowych drogach sztuki. (Z powodu II. Wystawy formistów i „Buntu” poznańskiego)*, „Wiek Nowy” 1920, nr 5715, s. 3.

*
* *

Rozkosz – szął
Pierś nagą odsłania.
Żółty płaszcz, fiolet – biel –
Uderza w brąz.
Koła – ogniste – tęcze
Blask.
* *
*
Linia łuku ... plecy –
Cisza!
Jęk, ból i szął,
Purpura.
Ciemnieje blask,
Leci szary zmrok ⁶⁵

Analizując obraz *Tancerka II* Hrynkowskiego, łatwo odnieść do niego pewne skojarzenia poetyckie, zawarte w wierszu Czyżewskiego. Natomiast patrząc szczególnie na jego fragment przedstawiający widownię, można ponownie połączyć go z twórczością tego artysty, ale tym razem malarską. Publiczność sprowadzona do stłoczonych ekspresyjnych masek jest bardzo bliska postaciom widocznym na obrazie *Muzykanci* (ok. 1917, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi)⁶⁶ Czyżewskiego, ograniczonych do samych głów z ekspresyjnie zaznaczonymi rysami twarzy. Z omawianym obrazem Hrynkowskiego łączy się jego rysunek *Trzy tancerki*⁶⁷, zamieszczony w 1918 roku w czasopiśmie „Zdrój”. Ponownie głównym motywem są trzy nagie kobiety, bądź też jedna ukazana w trzech pozach. Ta niejasność wynika z dużego uproszczenia rysunku, którego autor skupił się głównie na oddaniu faz tańca. Jeśli przyjmiemy drugą z opcji, możemy odczytać cały układ począwszy od lewej strony, gdzie widzimy tancerkę odwróconą plecami z ugiętą nogą i rozłożonymi rę-

⁶⁵ T. Czyżewski, *Taniec*, w: *Zielone oko. Poezje futurystyczne. Elektryczne wizje*, Kraków 1920, s. 17; pierwodruk: „Goniec Krakowski” 1919, nr 187; przedruk: T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 39–40.

⁶⁶ *Formiści*, poz. 142, s. 43–44.

⁶⁷ *Ibidem*, poz. 443, s. 53.

koma, która następnie na środku wykonuje obrót, unosząc nogę i rękę, równocześnie zginając pod piersiami drugą rękę, kończąc figurę na ugiętych nogach z prawej strony kompozycji. W charakterystycznym sposobie budowania postaci można zauważyć dalekie echa *Tańca* (1910) Henri Matisse'a, namalowanego wraz z *Muzyką* dla rosyjskiego kolekcjonera sztuki Sergiusza Szczukina, w którym osiągnięto najwyższy poziom ekspresji. Ten słynny obraz mógł być znany polskim artystom choćby z reprodukcji zamieszczonej w „Maskach” w 1918 roku⁶⁸.

Na łamach tego czasopisma można odnaleźć również *Kompozycję z trzema postaciami* Andrzeja Pronaszki⁶⁹. Dekoracyjna praca, powstała w 1918 roku, jest budowana delikatną kreską. Jednak pomimo tej finezji praca odznacza się dużą siłą. Zamknięte w trójkącie przedstawienie, podkreślone poziomą linią wyznaczającą podstawę, tworzą trzy postaci, wykonujące ekspresyjny układ taneczny. Najwyższa z nich, zwrócona jest w lewą stronę, ku przykucniętej obok niej następnej osoby, dla której przeciwwagę stanowi trzecia, wykonująca jakby ukłon. Podobny schemat pojawia się w drugim z rysunków tego samego artysty, reprodukowanym w „Zdroju” w 1920 roku. Analogicznie jak we wcześniejszej pracy, głównym motywem *Tańca*⁷⁰ są trzy postaci sprowadzone do podstawowych linearnych konturów. Ten proces uogólnienia podkreśla pozabawienie ich indywidualnych cech i rysów twarzy, na rzecz pokazania istoty ruchu – tańca, podczas wykonywania którego jego wykonawcy zdają się w dynamicznych podskokach wręcz unosić się ponad ziemią.

Pozostając w kręgu prac o tematyce tanecznej, warto zwrócić również uwagę na *Tekę drzeworytów* Szymona Syrkusa, wydaną w 1921 roku nakładem Klubu Futurystów Katarynka. Pośród tych grafik prezentowanych na wystawach formistów szczególnie interesujące, ze względu na poruszaną w tym szkicu problematykę, są *Tańcząca para* i *Tańczące girlsy*⁷¹. Pierwsza z nich ukazuje trzymających się za ręce kobietę i mężczyznę, niemal symetrycznie odchylających się od siebie, w trakcie wykonywania figury tanecznej. Ich sylwetki kształtowane

68 H. Matisse, *Taniec*, repr. „Maski” 1918, z. 9, s. 172.

69 *Formiści*, poz. 724, s. 62.

70 *Ibidem*, poz. 729, s. 62.

71 *Ibidem*, poz. 903 i 905, s. 67.

są ekspresyjnymi łukami, budującymi również drugi z drzeworytów przedstawiający zmultiplikowane formy tancerek rewiiowych, niemal rozsadzających całą kompozycję. Wrażenie to potęgują wspomniane półkola wyznaczające na płaszczyźnie syntetyczny zarys zadartych spódnic, przenikających się z odkrytymi biustami, zwielokrotnionymi nogami i rękoma, dynamizującymi cały układ. Także w dorobku Jerzego Zaruby znajdowała się praca przedstawiająca tancerkę, znana jedynie z opisu Witolda Bunikiewicza, zamieszczonego w recenzji z VI wystawy formistów w Warszawie w 1920 roku: „Obraz młodego artysty Zaruby »Tancerka« jest pouczającym przykładem, w jaki sposób dąży młoda sztuka do konstrukcji i jak z kubizmu, który sztukę rozłożył na szereg nieuporządkowanych brył, wyłania się świadoma i celowa forma. Impresjoniści mawiali kiedyś o harmonii barw [...], artyści nowej sztuki w ten sam sposób harmonizują nie barwy, lecz kształty, nie kolory, lecz formy. Ostrołukowy fragment mostu, czy też ostrołukowe przegięcie rąk kobiecych dało p. Zarubie podnetę do obrazu »Tancerka« dość, że w tej ostrołukowej konstrukcji skomponował dzieło, wykazujące jakimi środkami posługiwać się chce nowa sztuka i jakie stawia sobie cele”⁷².

Przedstawione przykłady pokazują, że motyw tańca był bardzo popularny w dorobku formistów. Temat ten, znany od dawna, w twórczości przedstawicieli awangardy początku XX wieku stał się pretekstem do ukazania ruchu i towarzyszącego mu dynamizmu. W przeciwieństwie do impresjonistów pragnących uchwycić ulotną chwilę, futuryści i wzorujący się na nich poniekąd formiści starali się oddać na płaszczyźnie syntezę poszczególnych faz ruchu, następujących po sobie w określonym czasie i przestrzeni. Szczególnie dążenie to ujawniło się w analizowanym wyżej rysunku Zbigniewa Pronaszki *Taniec*, mogącym kojarzyć się z fragmentem rozwiniętej taśmy filmowej, z zapisanymi na niej następującymi po sobie figurami tanecznymi. Zagadnienie to stało się również głównym problemem widocznym w pracach Hrynkowskiego, czego dowodzi między innymi olej *Tancerka II* i grafika *Tancerka*, wzbogacona dodatkowo o zagadnienie czasu.

72 W. Bunikiewicz, *Kronika artystyczna. Wystawa formistów*, „Kurier Warszawski” 1920, nr 142, s. 10.

Temat tańca ukazał także różnorodność postaw artystycznych charakteryzujących grupę. Z jednej strony choćby w pracach Zbigniewa Pronaszki tańcząca postać została poddana daleko idącemu uproszczeniu i deformacji w celu osiągnięcia ekspresji przedstawienia. Natomiast w rysunkach Niesiołowskiego lub *Tancerce* Żyznowskiego, również starających się oddać wrażenie ruchu, dominuje raczej pierwiastek dekoracyjny.

Analizując temat tańca w dorobku formistów, można uznać, że duży wpływ na jego podjęcie miały występy Rity Sacchetto, mieszkającej w Zakopanem aż do rozpadu jej związku z Zamoyskim w 1927 roku. Lata, które Sacchetto spędziła w Polsce, z pewnością były dla niej bardzo ciekawym okresem, opisywanym przez nią następująco: „Dzięki poślubieniu subtelnego, naprawdę współczesnego artysty polskiego weszłam w społeczeństwo polskie. Miłując nade wszystko sztukę i przyrodę, zamieszkaliśmy na stałe w Zakopanem, które jest perłą Polski. [...] Nieskończona poezja romantycznych Tatr i to miejsce pielgrzymki wszystkich polskich duchów – podwójnie ożywiły twórczość, i z Zakopanego uczyniły dla mnie nowe, ukochane i najzupełniej swoje miejsce pobytu. Z powodu niezwykłych trudności językowych mniemałam, że niełatwo tu będzie zapuścić korzenie. Ale poznawszy ludzi o najwyższych wartościach, odnoszących się do mojej sztuki z finezyjnym odczuciem, zadomowiłam się prędzej, niż można było przypuszczać. Znalazłam zrozumienie i wewnętrzną wspólnotę, a przecież gdzie my artyści to odnajdujemy, tam budujemy sobie dom”⁷³.

Obok występów przynoszących jej światowe uznanie, artystka zdecydowała się również na związek z polską awangardą, uświetniając swymi prezentacjami Wieczory „Zdroju”, wernisaże wystaw formistów, a także dając indywidualne pokazy tańców formistycznych. Jeśli jednak prześledzi się jej biografię, wybór ten nie dziwi. Rita Sacchetto wychowała się w rodzinie artystycznej, wspierającej jej poszukiwania. Co prawda w swych „obrazach tanecznych” inspirowała się głównie sztuką dawną, niemniej jednak trzeba pamiętać, że już na początku kariery miała kontakt z Loïe Fuller. Występy tej, pochodzącej z Ameryki, tancerki odnio-

73 R. Sacchetto, *Taniec i Polka*, tłum. Olwid [W. Hulewicz], „Pani” 1923, nr 9–10, s. 38.

sły wówczas niebywały sukces. Do ich opracowywania stosowała system zwierciadeł, specjalne żele, projektowane w tajemnicy kostiumy i oczywiście światło elektryczne, w którego promieniach poruszała się niczym egzotyczny kwiat⁷⁴. Oczywiście występy Sacchetto nie miały aż tak skrajnie nowoczesnego charakteru, jednak, mieszkając w Monachium, artystka pozostawała w kręgu ówczesnej awangardy, o czym mogły świadczyć jej wspólne występy z Aleksandrem Sacharowem w 1912 roku, który związany był najpierw z Neue Künstlervereinigung, a potem z Der Blaue Reiter⁷⁵. Może za jego przykładem dojrzała już wtedy artystka włączyła się do ruchu formistycznego, opracowując choreografię, kostiumy i wreszcie wykonując niezwykle układy pantomimiczne i taneczne, określane jako taniec formistyczny.

74 R. K.Garelick, *Electric Salome: Loie Fuller's performance of modernism*, Princeton 2007.

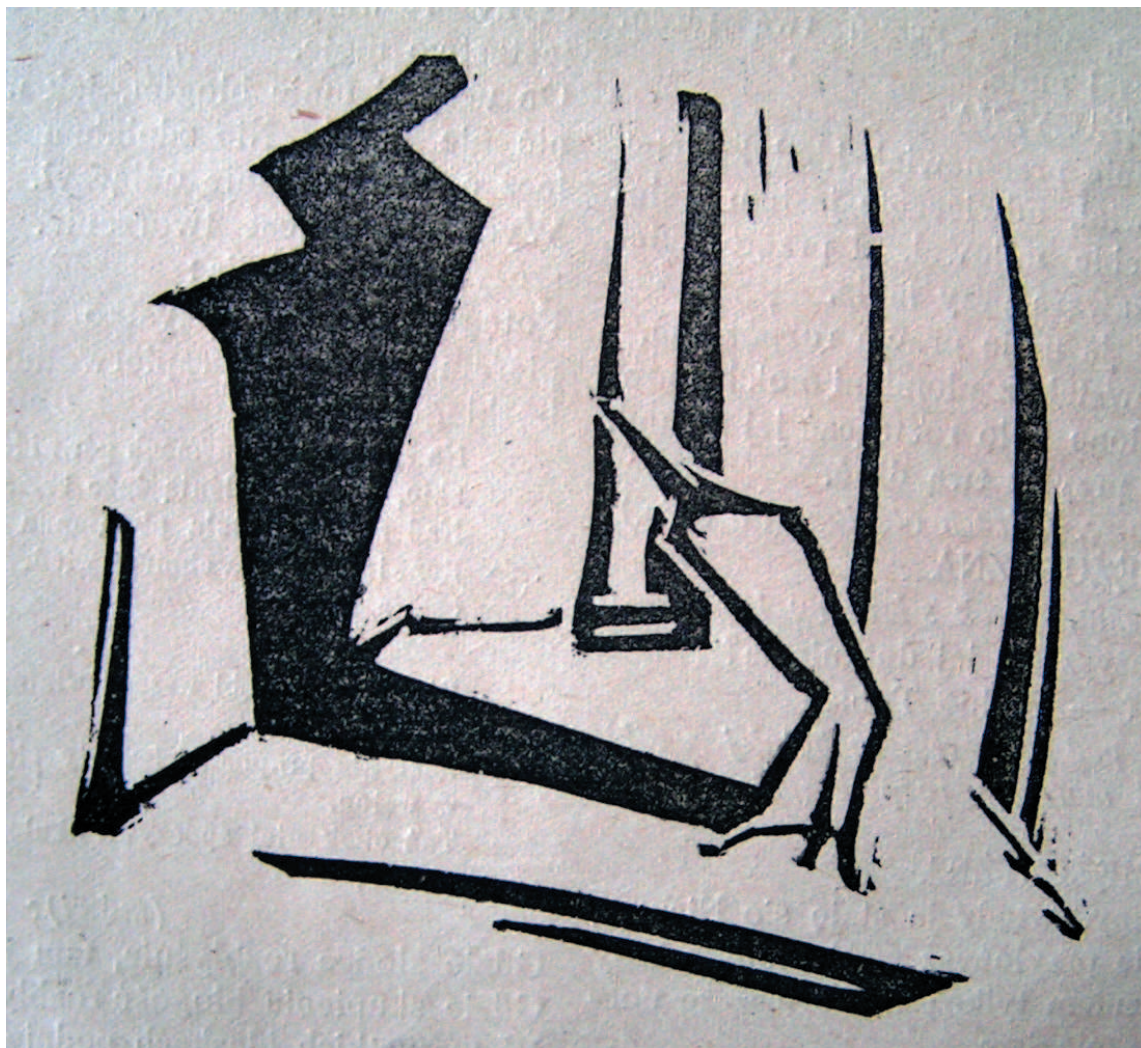
75 R. Stamm, *Alexander Sacharoff – Bildende Kunst und Tanz/Alexander Sacharoff – Dance and the Fine Arts*, w: *Die Sacharoffs. Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters/ Two Dancers within the Blaue Reiter Circle*, F. M. Peter, R. Stamm (Hg./Ed.), Köln 2002, s. 20–21 [Publikacja towarzysząca wystawie *Die Sacharoffs – Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters*].



Il. 1. Rita Sacchetto w kostiumie à la Gainsborough, fotografia, repr. „Pani” 1923, nr 9-10



Il. 2. J. Hulewicz, *Taniec Mumii*, drzeworyt, repr. „Zdrój” 1920, t. X, z. 1-2, okładka



Il. 3. A. Swinarski, *Taniec Rity Sacchetto*, drzeworyt, repr. „Zdrój” 1920, t. XI, z. 6



Il. 4. Z. Pronaszko, *Taniec*, rysunek, repr. „Maski” 1918, z. 6



Il. 5. Z. Pronaszko, *Tancerka*, rysunek, repr. „Maski” 1918, z. 10



Il. 6. J. Żyznowski, *Tancerka*, ok. 1920, olej, ołówek, papier, wł. Muzeum Sztuki w Łodzi



Il. 7. J. Hrynkowski, *Tancerka II*, ok. 1919, olej na tekturze, wł. Muzeum Górnośląskie w Bytomiu (fot. T. Szemalikowski)

Summary

Dance in the Works of the Formists

The works of the Formists creating between 1917 and 1922 reached beyond the scope of plastic arts. The artists connected with the group created poems and plays as well as graphic designs. Their abounding output gave dancing a special position. A representative of this form of artistic expression was Rita Sacchetto, the first wife of August Zamoyski, a sculptor initially connected with the *Bunt* [Rebellion] Group, and later with the Formists. Between 1918 and 1927 Sacchetto dwelled with her husband in Zakopane. Her avant-garde performances accompanied the exhibitions organized by the Formists. The productions created by her, *Mumia* [*The Mummy*] and *Kokaina* [*Cocaine*], as well as presentations of Formist dance became the source of inspiration for artists connected with the Formists. The works by Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Tymon Niesiołowski, Jan Żyznowski and Jan Hrynkowski depicted dancing figures. They were characterized by large synthesis of form and simplification, which were to help the artists express the dynamics of dance and the impression of movement.