

Iwona Grodź  <https://orcid.org/0000-0003-0151-6909>  
Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze, Warszawa  
e-mail: [iwonagrodz@op.pl](mailto:iwonagrodz@op.pl)

**TANIEC I *FANTOM LADY*...? Artystka i taniec.  
Kilka uwag na marginesie dokumentu  
*Siedem kobiet w różnym wieku* (1978)  
Krzysztofa Kieślowskiego**

**DANCE AND *FANTOM LADY*...? Artist and dance.  
A few remarks on the margins of Krzysztof Kieślowski's  
document entitled *Seven Women of Different Ages*  
(1978)**

[https://doi.org/10.25312/2391-5145.18/2023\\_09ig](https://doi.org/10.25312/2391-5145.18/2023_09ig)

**Streszczenie**

Tematem tekstu jest spojrzenie „powidokowe” na ciało kobiety i taniec jako na znak, schemat, wzorzec. W tym ujęciu biografia kobiety-baletnicy staje się jednym z wielu (choć obecnie nie najczęściej przywoływanych) utrwalonych wzorców linii życia kobiet-artystek. Przykładem jest film dokumentalny o „cyklu życia” baletnic *Siedem kobiet w różnym wieku* Krzysztofa Kieślowskiego z 1978 roku.

Celem jest odpowiedź na pytanie, czy wskazany wzorzec cyklu kobiecej egzystencji może spełniać funkcję paraboli, czy *pars pro toto* schematów wyobrażeniowych, które ciągle funkcjonują w kulturze współczesnej.

Przyjęta perspektywa skłania się więc ku interdyscyplinarności i otwartości na różne konteksty. Pozwala też poniekąd przyjrzeć się szerszym zagadnieniom, takim jak: wzorce kobiecości w debacie publicznej, „polityka ciała” *versus* tekst kultury.

Metodologia: komunikatologia z elementami analizy filmoznawczej.

**Słowa kluczowe:** kobieta i sztuka (taniec), „powidok”, *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978) Krzysztofa Kieślowskiego

### Abstract

The subject of the text is a post-image look at the female body and dance as a sign, pattern, model. In this approach, the biography of a female ballerina (artist) becomes one of many (though not the most frequently cited now) established patterns of femininity (life cycles). An example is the 1978 documentary about the “life cycle” of the ballerinas *Seven Women of Different Ages* by Krzysztof Kieślowski.

The aim is to answer the question: can the indicated pattern of femininity fulfill the function of a parabola or *pars pro toto* of the imaginary schemas that still function in contemporary culture? The adopted perspective is therefore inclined towards interdisciplinarity and openness to various contexts. It also allows us to look at broader issues, such as: patterns of femininity in public debate, “body politics” versus the text of culture.

Methodology: communicationology with elements of film studies analysis.

**Keywords:** woman and art (dance), “afterimage”, *Seven women of different ages* (1978) by Krzysztof Kieślowski

## Wstęp

*Pozornie siedem biografii, w rzeczywistości analiza jednego biologicznego losu, jednej określonej egzystencji, zamkniętej, zawieszanej między młodzieńczymi nadziejami a przedwczesną rezygnacją.*

Rafał Marszałek

Choć to kobiety stanowią większość zaangażowanych odbiorców kultury i znakomitą część artystycznego środowiska, historia zwykle pisana jest z męskiej perspektywy. Dlatego warto przyglądać się kobietom w różnych kontekstach, także artyzmu ruchu na scenie. Tym bardziej że taniec, podobnie jak sztuka w ogóle, spełnia szereg funkcji. Najczęściej mówi się o zadaniach tańca: estetycznych, hedonistycznych, ekspresyjnych, terapeutycznych, a nawet wychowawczych czy poznawczych<sup>1</sup>. Taniec, jak każde działanie artystyczne, może być nie tylko sposobem samopoznania, terapii, ale także narzędziem pomocnym w edukacji, pomocą w lepszym porozumiewaniu się, środkiem perswazji społecznej, a więc znaczącym komunikatem o czasie i przestrzeni, w której zaistniał. Ponadto Anya Peterson Royce, w pracy *Od ciała jako artefaktu do wiedzy ucieleśnionej*, słusznie zauważyła, że „Umiejętność patrzenia na ciało jak na artefakt, analizowania go

---

<sup>1</sup> Przykładowo Marian Golka wyróżnił kilka funkcji sztuki: estetyczną (zaspokaja potrzebę obcowania z pięknem), hedonistyczną (sprawia przyjemność), poznawczą (przekazuje wiedzę o świecie), ekspresyjną (wyraża przeżycia twórcy), komunikacyjną (tworzy płaszczyznę porozumienia), ideologiczną (krytyka społeczna), terapeutyczną (działa katarsycznie i dezalienacyjnie) i wychowawczą (uczy, jak postępować). W tańcu wszystkie te funkcje także są aktualizowane (M. Golka, *Socjologia sztuki*, „Difin”, Warszawa 2018).

oraz rozumienie znaczeń kulturowych tańczonego, ruchowego i ucieleśnionego sposobu poznania świata mamy dziś znacznie lepiej opanowaną niż kiedykolwiek w przeszłości”<sup>2</sup>.

Spojrzenie na taniec jako na znak, a więc także i język – posiadający „słownik ruchów” i reguły, „gramatyki” ich łączenia – nie jest tematem nowym<sup>3</sup>. Znane są prace, w których perspektywa semiotyczna czy feministyczna (z uwagi na temat kobiety-tancerki czy projektowanego męskiego punktu widzenia) aktualizowana jest w kontekście tej ekspresji artystycznej<sup>4</sup>. Niemniej w piśmiennictwie polskim jest to ciągle zagadnienie, które skrywa w sobie pewien potencjał poznawczy<sup>5</sup>. Warto więc poświęcić tej sztuce kilka uwag, powołując się na ujęcie komunikacyjne, a więc analizować język tańca z punktu widzenia semantyki, syntaktyki i pragmatyki. W takim ujęciu badanie relacji między znakami – ludzkimi ciałami w tańcu a rzeczywistością, analiza formalna związków zachodzących między nimi oraz skupienie uwagi na istocie oddziaływania między nadawcą znaku – tancerzem a jego odbiorcą – widzom może okazać się fascynujące.

Niewątpliwie ciągle problematyczna jest kwestia związana z rozkodowywaniem znaczenia tańca. Obserwacja i praktyka to dwa główne sposoby nabywania wiedzy o artyzmie ruchu. Czy sens tańca trafia do nas bezpośrednio poprzez zmysły – jak zapytuje autorka *Antropologii tańca*<sup>6</sup>? Czy jest to kwestia bardziej skomplikowanych procesów intelektualnych? Tańczące ciało „mówi” wszak wieloma językami. Ten fizyczny „instrument ruchu” ma w tańcu wiele „twarzy”: racjonalistyczną, emocjonalną i zmysłową. Dlatego taniec pozwala zrozumieć nie tylko „alternatywne stany świadomości”, ale każdą różnicę: płciową, kulturową czy związaną z temperamentem. Jest lustrem ukazującym przenikanie się tego, co kobiece i męskie, może być „oknem poznania” obcej kultury<sup>7</sup> oraz często okazuje się doświadczeniem doznania czasu, a więc i umożliwia zrozumienie przemijania: życia, ciała, a w przypadku tancerki – kobiecości.

Odpowiadając na kluczowe pytanie dla tych rozważań: „Jak możemy wykorzystywać znane teksty kultury do tego, by skutecznie poznawać, analizować i efektywnie wspierać emancypację wszystkich płci, chronić wrażliwe ciała i gwarantować wolność w sferze tożsamości?”<sup>8</sup> – można zaproponować na przykład ponowne odczytanie klasycznych przekazów

<sup>2</sup> A.P. Royce, *Od ciała jako artefaktu do wiedzy ucieleśnionej*, [w:] tejsze, *Antropologia tańca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 13.

<sup>3</sup> Por. m.in. F. Boas, *The Function of Dance in Human Society*, Princeton Book Co Pub, New York 1972; R. Copeland, M. Cohen (red.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1983.

<sup>4</sup> Por. m.in. J.L. Hanna, *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, The University of Chicago Press, Chicago 1987. Do tej książki nawiązuje też T. Drożdż, *Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, praca doktorska pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Kosowskiej, Katowice 2012. Autor tej pracy przywołał ponadto przykład Adrienne Kaeppler (*The Structure of Tongan Dance*, University of Hawaii 1967), która w latach sześćdziesiątych pisała o tańcu jako systemie lingwistycznym. Wskazana badaczka wyróżniła cztery poziomy organizacji tańca (na wzór językowych fonemów, semów, syntaks itp.), na przykład kinemy, morfokinemy czy allomorfokiny (s. 15).

<sup>5</sup> Por. m.in. W. Tomaszewski, *Człowiek tańczący*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991; M. Wiczysty, *Tańczyć może każdy*, Wydawnictwo „Ad Oculos”, Warszawa 2007.

<sup>6</sup> Tamże, s. 14.

<sup>7</sup> Tamże, s. 21.

<sup>8</sup> Pisałam już na ten temat w kontekście innego tekstu, *Alicji w Krainie Czarów*, zwracając uwagę, iż: „Zwrot feministyczny” zakłada, że każde dzieło, w tym wypadku również film, jest tekstem kultury, a jego

kultury, takich jak film dokumentalny Krzysztofa Kieślowskiego *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978). Jego tematem jest los kobiety-artystki w świecie baletu klasycznego, a więc poniekąd też zamysł nad tożsamością tancerki, jej kobiecością widzianą przez pryzmat fizyczności. Spojrzenie mężczyzny zakłada możliwość spojrzenia na cielesny aspekt tańca kobiety jak na rodzaj nieco „fantomicznego wyobrażenia”<sup>9</sup> na ten temat, choć nie jest to spojrzenie jedyne czy też przypisywane twórcy wskazanego dokumentu<sup>10</sup>. Z uwagi na to, że feminizm jest jednym z wiodących nurtów refleksji nad współczesną kulturą, warto – także w kontekście dokumentu Kieślowskiego – do niego nawiązać.

## Widzenie powidokowe – *Siedem kobiet w różnym wieku* Krzysztofa Kieślowskiego z 1978 roku

*Widzenie powidokowe umożliwia szerszy zakres rzeczywistej obserwacji – jest więc nie zacieśnieniem obserwacji, lecz jej powiększeniem.*

Władysław Strzemiński

Szeroko pojęta kategoria estetyczna i intertekstualna, jaką jest kategoria „powidoku”<sup>11</sup>, może okazać się ciekawym pojęciem opisu języka tańca<sup>12</sup>. Pojęcie to wprowadził do

odbiór dowodem istnienia zmiennych w czasie mechanizmów percepcji. Zarówno twórca filmu, jak i pisarz zakładają grupę odbiorców swojego dzieła, a ta może mieć znaczny wpływ na artystyczny kształt słowa czy obrazu. Kształtująca rola czytelnika i widza kinowego jest kluczowa. Widz aktywnie uczestniczy w odbiorze obrazu czy słowa. W każdej chwili może on zadać pytanie, czym językiem opowiada autor. To moment, w którym dzieło staje się – w pełnym tego słowa znaczeniu – „oknem na świat”, umożliwiającym pełne poznanie i zrozumienie owej czasoprzestrzennej zmienności. W tym miejscu ważne jest rozróżnienie na „kino kobiece” i „kino kobiet”. Pierwsze nie musi być tworzone przez kobiety. Por. P. Perkowski, T. Stegner (red.), *Kobieta i media. Studia z dziejów emancypacji kobiet*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009.

<sup>9</sup> Przypomnę, że *fantom* – w znaczeniu dosłownym – to model części lub całego ciała, zwykle naturalnej wielkości, używany do demonstracji anatomii lub do ćwiczeń w wykonywaniu zabiegów o charakterze pomocowym. W sensie metaforycznym to daleka aluzja do wyobrażeń na temat kobiecości, skojarzonej z intrygującym paradoksem „obecnej nieobecności” lub odwrotnie: istnienia tego, co wymyka się pojęciu. To drugie rozumienie zdecydowanie częściej jest aktualizowane przez teksty kultury. Por. też film Roberta Siodmaka *Phantom Lady* (1944), na podstawie powieści Cornella Woolricha.

<sup>10</sup> W relacjach komunikacyjnych zwykle sytuowana była w roli bohaterki, której „kreatorem” był mężczyzna. Ciekawym aspektem jest niewątpliwie zainteresowanie się wyobrażeniem „kobiecości” w kontekście projekcji odbiorcy tekstów kultury. Kobieta odbiorca to wszak nie „inny” czy „obcy”, ale przede wszystkim ktoś świadomy konieczności ciągłego obnażania mechanizmów represji wobec kobiet i demaskujący wszystkie stereotypy z tym związane (i ich niestałość, zmienność). Biorąc pod uwagę te ustalenia, można zastanowić się nad specyfiką zainteresowania kobiecym dyskursem, relacją między teorią a praktyką oraz tym, jak przebiega komunikacja na konkretnych przykładach. Tego typu pytania sugerują postawę badawczą skupiającą się przede wszystkim na praktyce interpretacyjnej, a więc oznaczają rezygnację z „systemowości”, „modelowości”, wszelkich fundamentalizmów, pewników, całościowych ujęć. Nie pytam zatem o to, czym jest „dyskurs kobiecości”, ale jakie znaczenie ma wybór takiego sposobu odczytywania tekstów kultury (słownych, wizualnych czy muzycznych). I co mówi o współczesności?

<sup>11</sup> Takie szerokie (i metaforyczne) spojrzenie na to zjawisko optyczne zaproponowała m.in. A. Kwiatkowska, *Powidok jako kategoria intertekstualna*, [w:] E. Hurnikowa, E. Wójcik (red.), *Czytanie Dwudziestolecia III*, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2012.

<sup>12</sup> Por. odniesienie kategorii „powidoku” do muzyki, na przykład kompozycji Zygmunta Krauzego (*Zygmunt Krauze*, <https://zygmuntkrauze.com/> [dostęp: 20.09.2023]), Marcina Stańczyka i innych.

języka sztuki artysta plastyk i teoretyk Władysław Strzemiński (1893–1952) w *Teorii widzenia*<sup>13</sup>. Malarz wyjaśniał ten termin następująco:

[...] proces architektonizacji, tzn. wiązanie różnych kształtów, różnych przedmiotów oddalonych od siebie i wytwarzanie ich rytmicznej zależności – polega na przenoszeniu pewnych składników formy z jednego przedmiotu i wtapieniu ich w kształt drugiego przedmiotu. W ten sposób poszczególne przedmioty jak gdyby wypożyczają sobie określone składniki formy. Ten składnik formy, powtarzając się w szeregu przedmiotów, wytwarza wspólną więź rytmiki architektonicznej. [...] Patrząc na jakikolwiek przedmiot, otrzymujemy jego odbicie w oku. Działanie padającego światła wywołuje na siatkówce odpowiednie procesy chemiczne, których przebieg trwa dłużej. W chwili gdy przestajemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej – pozostaje w oku powidok przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie, lecz przeciwstawnym zabarwieniu (wskutek procesów regeneracyjnych, zachodzących w oku). Tym tłumaczy się przenoszenie składników formy, ich „prześikanie” z przedmiotów znajdujących się obok. Jest to bezpośredni, chemicznie i fizjologicznie uzasadniony skutek nawarstwiania się spojrzeń przenoszonych (nawet mimo woli) z jednego przedmiotu na drugi<sup>14</sup>.

Dotychczasowe studia nad teorią „powidoku” skupiały się głównie na twórczości samego Strzemińskiego lub jego uczniów. Tej twórczości poświęcano głównie prace koncentrujące się na teorii, rzadziej na poszczególnych dziełach. Żadne z tych ujęć nie poszerza jednak wystarczająco refleksji nad wpływem teorii i kategorii „powidoku” na język tańca. Ciągłe brakuje ujęcia umożliwiającego porównanie ze sobą sztuk wizualnych ze sztuką ruchu oraz wskazanie między nimi powiązań i linii rozwojowych. Tymczasem Grzegorz Sztabiński we wstępie do *Wyboru pism estetycznych Władysława Strzemińskiego* słusznie zauważył, że Strzemiński jest najwybitniejszym przedstawicielem polskiej awangardy plastycznej pierwszej połowy minionego stulecia i jednym z niewielu malarzy polskich, których dorobek twórczy zaliczony został do światowego kanonu sztuki XX wieku<sup>15</sup>.

Widać więc, że teoria „powidoku” może okazać się inspirującą kategorią i pomocnym narzędziem analityczno-interpretacyjnym nie tylko w opisie języka literatury, filmu, muzyki, ale i tańca. Uzasadnieniem uprzywilejowania sztuki tańca, w obrębie której teoria „powidoku” wydaje się przydatna, może być:

- spojrzenie na taniec jako syntezę wszystkich sztuk,
- projektowany przez Władysława Strzemińskiego „wzrokocentryzm” (a więc emancypacja widzenia), który w sztuce tańca jest kluczowym tematem,
- specyfika samego medium, jakim jest taniec (por. „powidokowość” ruchu: rytm, proces architektonizacji jego sekwencji, sekwencje połączeń) oraz jego korelacja ze zmiennością w czasie.

Dzięki sztuce tańca czas zostaje niejako ucieleśniony i obdarzony potencjałem nie tylko estetycznym, ale i znaczeniowym<sup>16</sup>. Umożliwia zastąpienie spojrzenia czy wi-

<sup>13</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

<sup>14</sup> Tenże, *Wybór pism*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2006, s. 156.

<sup>15</sup> Por. *Wstęp* do publikacji G. Sztabiński, K. Smoczyk, K. Lorek (red.), *Władysław Strzemiński: uniwersalne oddziaływanie idei*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2005.

<sup>16</sup> Na temat „czasu ucieleśnionego” por. M. Stańczyk, *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w słow cinema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 11.

dzenia rzadszym stanem: zapatrzenia, „powidokowego” ujrzenia, dostrzeżenia jedności przeszłości, terażniejszości i przyszłości. Każdorazowo pamiętać trzeba, że „powidok” to w dosłownym rozumieniu zjawisko optyczne, proces chemiczny, fizjologiczny, a nie teoria czy koncepcja odsyłająca do intelektu, czy kategoria wiążąca się z doznaniem estetycznym: jakością, wartością, czy wskazująca na zjawisko intertekstualności<sup>17</sup>. Niemniej metaforyczne jej rozumienie pozwala spojrzeć na „język tańca” jako na idealne narzędzie wizualizacji teorii „powidoku” Strzemińskiego w zmiennej czasoprzestrzeni postrzegania, widzenia, rozumienia. W takim kontekście hipoteza badawcza zakłada, że to właśnie tancerka i artyzm jej ruchu uwrażliwia na znane (ale niezauważane dotąd) albo nieznanne: problemy, osoby, sytuacje, środowiska, kultury<sup>18</sup>. Taniec w filmie funkcjonuje też często jako element kluczowy dla rozwoju akcji. Nietrudno wskazać wybitne sposoby jego sfunkcjonalizowania w polskiej sztuce ruchomych obrazów, na przykład w *Weselu* (1972) Andrzeja Wajdy, *Diable* (1972) Andrzeja Żuławskiego, *Trędowatej* (1976) Jerzego Hoffmana, *Panu Tadeuszu* (1999) Wajdy, a nawet *Gorzkich godach* (1992) Romana Polańskiego. Nazwy tańców lub układów akrobatycznych mogą ponadto funkcjonować w kinie w znaczeniu symbolicznym, tak jak to się dzieje w *Salcie* (1965) Tadeusza Konwickiego czy *Tangu* (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego.

Pisząc o tańcu w kontekście „powidokowości”, film odgrywa rolę medium ujawniającego i utrwalającego wskazaną synergię. Jednym z ciekawszych przykładów potwierdzających tę konotację jest film dokumentalny Krzysztofa Kieślowskiego (1941–1996) z 1978 roku *Siedem kobiet w różnym wieku*<sup>19</sup>. Metaforyczne ujęcie teorii Strzemińskiego pozwala wskazać w balecie klasycznym sensory, które dotyczą kwestii ogólnoludzkich, a więc uniwersalnych i ponadczasowych – przemijalności ciała kobiety-tancerki.

Na początku trzeba jednak wyjaśnić kilka spraw terminologicznych. Warto na przykład przypomnieć, że filmowy „opis” baletu z jednej strony dotyczy techniki tańca czy jego

<sup>17</sup> Trzeba jasno podkreślić, że kategoria „powidoku” – użyta do analizy i interpretacji sytuacji komunikacyjnej w tańcu – funkcjonuje w znaczeniu metaforycznym, a odnosić się może zarówno do strategii choreograficznych, sytuacji narracyjnych w tanecznej opowieści, schematów fabularnych „wyrażonych” ruchem, jak i do projektowania stylów odbioru sztuki tańca.

<sup>18</sup> Zob. na ten temat też dokument *Niezapomniane filmy o tańcu (Discovering Dance on Film)* w reżyserii Lyndy Saville, Wielka Brytania, 2019. W ostatnich latach filmów o tańcu jest coraz więcej. Wystarczy przypomnieć bardzo głośną hollywoodzką produkcję *Czarny łabędź* (2010) Darrena Aronofsky’ego, mniej znany, acz godny uwagi francuski film *Polina* (2016) Angelina Preljocaj i Valérie Müller (z Anastazją Szewcową w roli tytułowej) czy emitowany w polskiej telewizji serial *Balszoj* (2017) Walery’ego Todorowskiego. Do klasyki natomiast należy: *Amerikanin w Paryżu* (1951) Vincente’a Minnello, *Zaproszenie do tańca* (1955) Gene’a Kelly’ego, *West Side Story* (1961) Roberta Wise’a i Jerome’a Robbinsa, *Czy nie dobija się koni* (1969) Sydneya Pollacka, *Gorączka sobotniej nocy* (1978) Johna Badhama, *Niżyński* (1980) Herberta Rossa (zob. też *Niżyński* Paula Coxa z 2001), *Bal* (1984) Ettore Scoli, *Footloose* (1984) Herberta Rossa, *Dirty dancig* (1987) Emile’a Ardolino, *Moulin Rouge* (2001) Baza Luhrmanna, *Chicago* (2002) Roba Marshalla. Filmowym fenomenem jest też tetralogia Carlosa Saury: *Carmen* (1983), *Tango* (1998), *Fados* (2007) i *Flamenco* (2010). Por. też L. Kydryński, *Przewodnik po filmach muzycznych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1994.

<sup>19</sup> *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978) Krzysztofa Kieślowskiego, współpraca reżyserska: Krzysztof Wierzbicki, scenariusz: Krzysztof Kieślowski, zdjęcia: Witold Stok, dźwięk: Michał Żarnecki, montaż: Alina Siemińska, Lidia Zonn, kierownictwo produkcji: Lech Grabiński. Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych. W 1979 film ten otrzymał Grand Prix „Złotego Lajkonika” na Krakowskim Festiwalu Filmowym.

stylu<sup>20</sup>, a z drugiej – polega na sfilmowaniu baletowego przedstawienia. W tym drugim przypadku chodzi o film baletowy, który definiowany jest jako odmiana filmu tanecznego. Jest to najczęściej spektakl baletowy „oparty na specjalnej ułożonej dla filmu choreografii”<sup>21</sup>. Trzeba więc pamiętać, że nie jest on synonimem filmu „o” czy „na temat” sztuki baletowej. Dokument Kieślowskiego *Siedem kobiet w różnym wieku* jest przykładem tego pierwszego wariantu.

Balet to taniec, który odsyła do „żywołu Apollina”, to jest ładu, porządku i harmonii<sup>22</sup>. Nie kojarzy się z dionizyjskim szałem, ale magią ruchów, które zdają się przeczyć siłom grawitacji. Wielu badaczy pisało o zawieszeniu tancerzy w powietrzu, ceremonialności i hieratyczności baletu<sup>23</sup>. Balet to więc przede wszystkim technika tańca, której podstawowe wyznaczniki to: *dehors* (rozwarcie), *aplomb* (równowaga) oraz *plié* (elastyczność). Natomiast każde dzieło baletowe może być analizowane na czterech poziomach: znaczeniowym, świata przedstawionego, wyglądown wzrokowo-brzmieniowych, warstwy ideowej<sup>24</sup>. Film Kieślowskiego otwiera się na nie wszystkie, ale tym razem w centrum uwagi będzie warstwa semantyczna na temat kobiety-tancerki w dokumencie *Siedem kobiet w różnym wieku*.

Tematem wskazanego filmu jest obserwacja tytułowych bohaterek, które są na różnym etapie nauki czy pracy w balecie. Mimo że twarze kobiet się zmieniają, tak naprawdę jest to historia życia jednej ikonicznej (nieposiadającej imienia czy nazwiska) postaci – baletnicy. To też opowieść o cyklu życia artystki, a więc o narodzinach pasji, nauce rzemiosła,

<sup>20</sup> „Technika odnosi się do zestawu ruchów, gestów i kroków – pisała Anya Peterson Royce, które są fundamentem formy. Obejmuje też zasady doboru i organizacji elementów w określony system. [...] Natomiast styl związany jest z wyborem – dobieraniem sposobów poruszania się” (A.P. Royce, *Od ciała jako artefaktu...*, dz. cyt., s. 22). Więcej na ten temat w: A.P. Royce, *Movement and Meaning. Creativity and Interpretation in Ballet and Mime*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

<sup>21</sup> M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo „Ars Nowa”, Poznań 1994, s. 29. Autor tego hasła podaje następujące przykłady filmów baletowych: *Gra* (1966) Grzegorza Lasoty czy *Tema con variazione* (1972) Kazimierza Konrada i Wacława Florkowskiego z choreografią Conrada Drzewieckiego. Można wskazać ponadto – godne uwagi dla środowiska tancerzy – następujące dokumenty czy etudy baletowe: *Krakowskie wesele*, reż. Franciszek Fuchs, Ludwik Perski, 1956; *Epizod*, reż. Bronisław Brok, 1957; *Życie artysty*, reż. Władysław Forbert, 1960; *Chwila tańca*, reż. Władysław Forbert, 1961; *Tańczy Alicja Boniuszko*, reż. Franciszek Fuchs, 1964; *Monochromy*, reż. Franciszek Fuchs, 1965; *Fantomy*, reż. Ryszard Pluciński, 1967; *Samotność*, reż. Stanisław Wohl, 1967; *Trzy żywioły*, reż. Robert Stando, 1967; *Orfeusz*, reż. Grzegorz Lasota, 1968; *Taniec pasterski*, real. Jan Łomnicki, 1968; *Salome*, reż. Andrzej Brzozowski, 1968; *Adagio*, real. Grzegorz Lasota, 1969; *Balet*, reż. Grzegorz Lasota, 1969; *Mimetyzm*, reż. Stefan Szlachtycz, 1969; *Spartakus*, real. Grzegorz Lasota, 1969; *Suita yoruba*, real. Grzegorz Lasota, 1969; *Duet miłosny z baletu „Tytania i osioł”*, reż. Jadwiga Żukowska, 1971; *Niobe*, reż. Stefan Szlachtycz, 1971; *Zespół baletowy. Sabat*, reż. Tomasz Dembiński, 1975; *Emerytura, czyli o sztuce baletowej*, reż. Piotr Szalsza, 1981; *Ate apocalipsis*, reż. Jerzy Woźniak, 1983; *Lekcja baletu klasycznego*, real. Mieczysław Dobrowolski, 1985; *Balet*, reż. Marcin Władnyk, 2006; *Stand by*, reż. Natasha Ziółkowska-Kurczuk, 2011 (średniometrażowy film baletowy); *Tactum – żywioły tańca*, reż. Krzysztof Stasiak, 2015; *Conrad Drzewiecki o sobie. To nie ja, to taniec*, reż. Bogumiła Wander, 1997; *Taniec*, reż. Przemysław Młyńczyk, 2002; oraz animowane: *Taniec szkieletów. Dance macabre* Kazimierza Urbańskiego (1990) czy *Taniec Janusza Leśniaka* (2017).

<sup>22</sup> R. Benedict, *Wzory kultury*, Wydawnictwo „Aletheia”, Warszawa 2002.

<sup>23</sup> T. Drożdż, *Balet klasyczny*, [w:] tegoż, *Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, Praca doktorska pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Kosowskiej, Katowice 2012.

<sup>24</sup> M. Malska, *Filozofia baletu*, Wydawnictwo „Fall”, Kraków 1998, s. 89.

pierwszych próbach, sukcesach, rozczarowaniach, powolnym schodzeniu ze sceny, aż po nauczanie nowych dziewczynek, przyszłych tancerek.

W celu uporządkowania narracji i nadania jej dodatkowego, symbolicznego znaczenia reżyser wprowadza krótki czas trwania jednego cyklu – nie roczny, czy miesięczny, a tygodniowy. Tyle ile trwa realizacja filmu czy – w sensie metaforycznym – cykl życia motyla. Każdy dzień tygodnia ma inną bohaterkę, inną „postać dnia”. „Tydzień tancerzy” nie zaczyna się jednak typowo, to jest w poniedziałek, ale w czwartek, czyli tak, jak zazwyczaj rozpoczynają się najintensywniejsze przygotowania do zaplanowanych na sobotni czy niedzielny wieczór spektakli. Pierwszymi bohaterkami są małe dziewczynki podczas pierwszych lekcji baletu. W tej odsłonie nauczycielka tańca porównuje ciała małych tancerek do „kielichów kwiatów”, które śpią, a po chwili w takt muzyki podnoszą główki. W ten sposób budzą się symbolicznie do życia. Trenerka przygotowuje nowe adeptki tańca na trud („konieczność pokonania przeszkód”), wyrzeczenia, rygor (w ćwiczeniu ciała, wyciąganie palców, korpusu, rąk) i konsekwencje w działaniu. „Nóżka musi być jak zatemperowany ołoweczek” – słyszymy głos instruktorki, a główka powinna być prosto. A co ważniejsze, trzeba myśleć, bo „się nic nie robi, jak się nie pomyśli dobrze”. Jedna z dziewczynek ma się przejść przed innymi tak, jakby była na scenie. Po tym ujęciu kamera pokazuje ulicę i dzieci już ubrane, ale którym „zaszczepiono” zainteresowanie ruchem i ciałem.



Rys. 1. Kadry z filmu *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978) Krzysztofa Kieślowskiego

Źródło: *Siedem kobiet w różnym wieku* – Krzysztof Kieślowski, Dokument Cyfrowo, <http://www.dokumenty-frowo.pl/kategorie/portret/siedem-kobiet-w-roznym-wieku.html> [dostęp: 20.09.2023].

Piątek to czas treningu i ćwiczenia warsztatu. Tym razem nauczycielka nie jest już tak wyrozumiała. Nastoletnie baletnice są karcone i bezlitośnie porównywane do „samiarów”. Wymagania są więc coraz większe i rosną wprost proporcjonalnie do wieku baletnic i lat, które poświęciły na naukę tańca. To nauka nie tylko baletu, ale „nauka dorosłości”, która często oznacza konieczność zmierzenia się z bolesną krytyką. Sobota oznacza przejście kolejnego etapu, stopnia wtajemniczenia, pracy w zespole. W niedzielę anonimowa bohaterka odnosi pierwsze, zasłużone sukcesy. W tej części nie słychać już



żadnych instrukcji czy rozmów. Wszystko przebiega w milczeniu przy akompaniamentach muzyki. To w tym dniu, a właściwie jednej nocy, zakwita jak legendarny kwiat paproci czy cudowna orchidea, tylko na moment. W czasie występu w teatrze jest podziwiana i oklaskiwana przez publiczność. Poniedziałek oznacza powrót do ciężkiej pracy w celu podtrzymania i kontynuowania dobrej passy. W tle dźwiękowym słychać zdyszana tancerkę, która powtarza: „nie mogę, już nie mogę”. Przemijanie sygnalizuje jej wielkie zmęczenie. Natomiast starzenie zostaje zwizualizowane dopiero we wtorek, kiedy to główna postać – Alina Baranowska<sup>25</sup> bez radości czeka na przydział, z uwagi na wiek, drugorzędnej roli w nowym spektaklu Igora Strawińskiego o znaczącym tytule i przesłaniu *Pocahunek Wieszczy (Le Baiser de la Fée)*<sup>26</sup>.



Rys. 2. Kadry z filmu *Siedem kobiet w różnym wieku* (1978) Krzysztofa Kieślowskiego

Źródło: *Siedem kobiet w różnym wieku* – Krzysztof Kieślowski, Dokument Cyfrowo, <http://www.dokumentcyfrowo.pl/kategorie/portret/siedem-kobiet-w-roznym-wieku.html> [dostęp: 20.09.2023].

Środa zamyka cykl życia scenicznej tancerki. W tym dniu widzimy starszą nauczycielkę, która uczy nowe adepty sztuki baletowej. W tle dźwiękowym słychać energiczną muzykę i głos, wyznaczające rytm ćwiczeń. Kobieta instruuje, jak ułożyć stopy, gdzie zwrócić oczy, spaść łopatki, a przede wszystkim przez cały czas wszystko kontrolować. Edukatorka ponownie używa zdrobnień: „bioderka”, „rączki”, „paluszki”. Typowo poetycki minimalizm formy przemycia ogrom treści. Milczenie głównych bohaterek jest równie ważne, jak uwagi towarzyszących osób czy dźwięki dobiegające ze świata zewnętrznego.

<sup>25</sup> Jako jedyna w filmie przedstawiona jest z imienia i nazwiska. To, że jej imię i nazwisko zostaje wymienione, jest dodatkową formą napiętnowania postaci.

<sup>26</sup> To balet alegoryczny na podstawie bajki Hansa Christiana Andersena *Dziewica lodów*, którego premiera odbyła się w Paryżu (Théâtre National de l'Opéra) w roku 1928. Opowieść dotyczy osieroconego dziecka, które zostaje samo na mroźnym pustkowiu. Z szalejącej zamieci wyłania się niespodziewanie tajemnicza Dziewica Lodów, która całuje niemowlę w czoło i znika bez śladu. To mały chłopczyk, którego ratują wieśniacy. Po dwudziestu latach ma się odbyć jego ślub z córką młynarza. Niestety tuż przed ślubem ulega on czarowi nieznanemu Cyganki o lodowato zimnym spojrzeniu, którą okazuje się tajemnicza dama z przeszłości. Młodzieniec zapomina o ślubie i odchodzi z kobietą do jej lodowatej krainy. Podobno baśń Andersena posłużyła Strawińskiemu jako alegoria losu Czajkowskiego, niejako „naznaczonego czarodziejskim piętnem muzy” (I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997).

Życie i sztuka stają się jednością. Ich długość wymierza nieubłagany czas..., który „powidok” tańca przekształca w filmie w „powidok” czasu. *Siedem kobiet...* to więc typowa historia o losie kobiet/kobiety, która poświęca wszystko dla krótkiej kariery, chwilowego tryumfu i szybkiego zejścia ze sceny (los instruktorki tańca). Dzięki tym zabiegom Kieślowski ukazuje to, co wymyka się wiedzy i widzeniu odbiorców baletu: przemijalność obrazu, ciała, tańca, kobiety.

## Podsumowanie

Obrazowość, ikoniczność tańca, w tym przypadku – baletu klasycznego, skłania do dostrzegania jego „powidokowości” i symboliki *vanitas*. Oba określenia wskazują na ważność dla arcyzmu ruchu zmienności w czasie i przestrzeni, a więc jego efemeryczności. Mając świadomość istnienia określonego, wybranego, zwykle scentralizowanego, punktu widzenia na balet, które odsyła do pojęcia klasycyzmu, trzeba mierzyć się też z koniecznością reinterpretacji tego, co w naszym kręgu kulturowym oznacza: doskonałość, wzorcowość, zgodność z regułami, pełnię harmonii, spokoju i równowagi<sup>27</sup>. Technika baletu, która ma na celu zbliżyć ludzkie ciało i ruchy do owej idealności, zdecydowanie oddala taniec od natury. W tym tkwi jednak jego siła oddziaływania. W możliwości ujrzenia tego, co wymyka się rozumowi, a wręcz umożliwia urealnienie marzeń, które odpowiadają na zapotrzebowania i ograniczenia obecne w świecie tancerek. Takie podejście do sposobu percepcji tańca umożliwia myślenie o przyszłości „jako odbiciu przeszłości”. W myśl twierdzenia: „widzenie powidokowe umożliwia szerszy zakres rzeczywistej obserwacji – jest więc nie zacieśnieniem obserwacji, lecz jej powiększeniem”<sup>28</sup>. Dzięki temu możliwe jest zwrócenie uwagi na ważność myślenia o kobiecie i tańcu jako o pewnej całości, ciągłości i cykliczności. Filmowa opowieść, zatoczywszy wszak koło, powraca do początku. Mikołaj Jazdon streszczał owo przesłanie utworu słowami: „życie człowieka, jak tworzenie świata [własnego „ja” – przyp. I.G.], rozwija się etapami, by dopiero wraz ze swym końcem objawić pełnię”<sup>29</sup>. Sztuką jest rozumieć ów cykl biologii i podjąć wyzwanie dialogu lub „przełamania” tego, co standardowo się z nim kojarzy. To wolność!

(Fragment większej całości)

<sup>27</sup> Por. m.in. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1999, s. 210–213.

<sup>28</sup> W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, dz. cyt.

<sup>29</sup> Por. m.in. J. Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.

## Bibliografia

- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wydawnictwo „Słowo/obraz terytoria”, Gdańsk 2004.
- Benedict R., *Wzory kultury*, Wydawnictwo „Aletheia”, Warszawa 2002.
- Boas F., *The Function of Dance in Human Society*, Princeton Book Co Pub, New York 1972.
- Brogowski L., *Powidoki i po...: unizm i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, Wydawnictwo „Słowo/obraz terytoria”, Gdańsk 2001.
- Copeland R., Cohen M. (red.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford 1983.
- Drożdż T., *Balet klasyczny*, [w:] tegoż, *Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, praca doktorska pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Kosowskiej, Katowice 2012.
- Drożdż T., *Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, Praca doktorska pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Kosowskiej, Katowice 2012.
- Golka M., *Socjologia sztuki*, „Difin”, Warszawa 2018.
- Hanna J.L., *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, The University of Chicago Press, Chicago 1987.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Wydawnictwo „Ars Nowa”, Poznań 1994.
- Jazdon M., *Dokumenty Kieślowskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.
- Kolankiewicz L. (red.), *Antropologia widowisk*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Kwiatkowska A., *Powidok jako kategoria intertekstualna*, [w:] E. Hurnikowa, E. Wójcik (red.), *Czytanie Dwudziestolecia III*, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2012.
- Kydryński L., *Przewodnik po filmach muzycznych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1994.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.
- Lubiak J. (red. nauk.), *Powidoki życia: Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Wydawnictwo Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012.
- Malska M., *Filozofia baletu*, Wydawnictwo „Fall”, Kraków 1998.
- Marszałek R., *Między dokumentem a fikcją*, [w:] T. Lubelski (red.), *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, „Universitas”, Kraków 1997.
- Perkowski P., Stegner T. (red.), *Kobieta i media. Studia z dziejów emancypacji kobiet*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2009.
- Royce A.P., *Antropologia sztuk widowiskowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Royce A.P., *Movement and Meaning. Creativity and Interpretation in Ballet and Mime*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

Royce A.P., *Od ciała jako artefaktu do wiedzy ucieleśnionej*, [w:] tejsze, *Antropologia tańca*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Royce A.P., *The Anthropology of Dance*, Dance Books, Alton, Hampshire 2002.

Sajewicz N., *Siedem kobiet w różnym wieku*, reż. Krzysztof Kieślowski, Culture.pl, sierpień 2019 [dostęp: 20.05.2022].

*Siedem kobiet w różnym wieku – Krzysztof Kieślowski*, Dokument Cyfrowo, <http://www.dokumentyfrowo.pl/kategorie/portret/siedem-kobiet-w-roznym-wieku.html> [dostęp: 20.09.2023].

Stańczyk M., *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w słow cinema*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

Strzemiński W., *Wybór pism*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2006.

Sztabiński G., Smoczyk K., Lorek K. (red.), *Władysław Strzemiński: uniwersalne oddziaływanie idei*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2005.

Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1999.

Tomaszewski W., *Człowiek tańczący*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991.

Turska I., *Przewodnik baletowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.

Wieczysty M., *Tańczyć może każdy*, Wydawnictwo „Ad Oculos”, Warszawa 2007.

Wosien B., *Droga tancerza – poznaj mowę ciała. Taniec magiczny, mistyczny, rytualny, współczesny*, Wydawnictwo Studio Astropsychologii, Białystok 2003.

Zonn L., *O montażu w filmie*, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 2001.

Zygmunt Krauze, <https://zygmuntkrauze.com/> [dostęp: 20.09.2023].

Żyłko B., *Kultura i znaki. Semiotyka stosowana w szkole tartusko-moskiewskiej*, Wydawnictwo „Słowo/obraz terytoria”, Gdańsk 2011.