

Iwona Wojnicka

RUDOLF LABAN, człowiek nowego wymiaru

Fragment książki Rudolf Laban i Analiza Ruchu

Praca powstała w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego podczas projektu Asystentura Grundtvig w Codarts 2010/2011

*„Powinniśmy być w stanie wykonać wszystkie ruchy, które możemy sobie wyobrazić i wtedy wybrać te spośród nich, które wydają się najbardziej pasujące i pożądane dla naszej własnej natury.
Te mogą być znalezione tylko indywidualnie przez każdego z nas. Dlatego właśnie, praktyka swobodnego użycia kinetycznych i dynamicznych możliwości stanowi największą korzyść.
Powinniśmy znać zarówno zasadnicze możliwości ruchu zdrowego ciała i umysłu oraz specyficzne uwarunkowania i ograniczenia wynikające z indywidualnej struktury naszego własnego ciała i umysłu”.*

Rudolf Laban

Rudolf Laban, a właściwie Rudolf Jean Baptiste Attila Laban de Varalja, urodził się 15 grudnia 1879 roku w miejscowości Poszony, czyli Bratysławie, na terytorium ówczesnych Węgier¹. Laban był innowatorem w dziedzinie teorii tańca, choreografii, edukacji. Ojciec Rudolfa Labana był gubernatorem wojskowym. Chłopiec i jego trzy młodsze siostry wychowywane były w rodzinie swojego wuja – architekta, Antoine Sendleina. Laban chodził do szkoły w Poszony a potem we Wiedniu. Interesował się malarstwem, teatrem kukielkowym, operą, wyścigami konnymi, szermierką oraz życiem w kulisach teatrów obu miast. Wiele czasu spędzał na podróżach po Bałkanach, podczas gdy jego ojciec stacjonował w Bośni i Herzegowinie. Szczególne wrażenie wywarły na nim rytuały Islamu Sufickiego oraz Derwiszów z Meladivów. W 1899 roku, jako kadet Akademii Wojskowej w Wiener Neustadt podziwiał wojskowe parady i manewry. Silniejsze okazały się jego inklinacje artystyczne.

¹ Obecnie Słowacja.



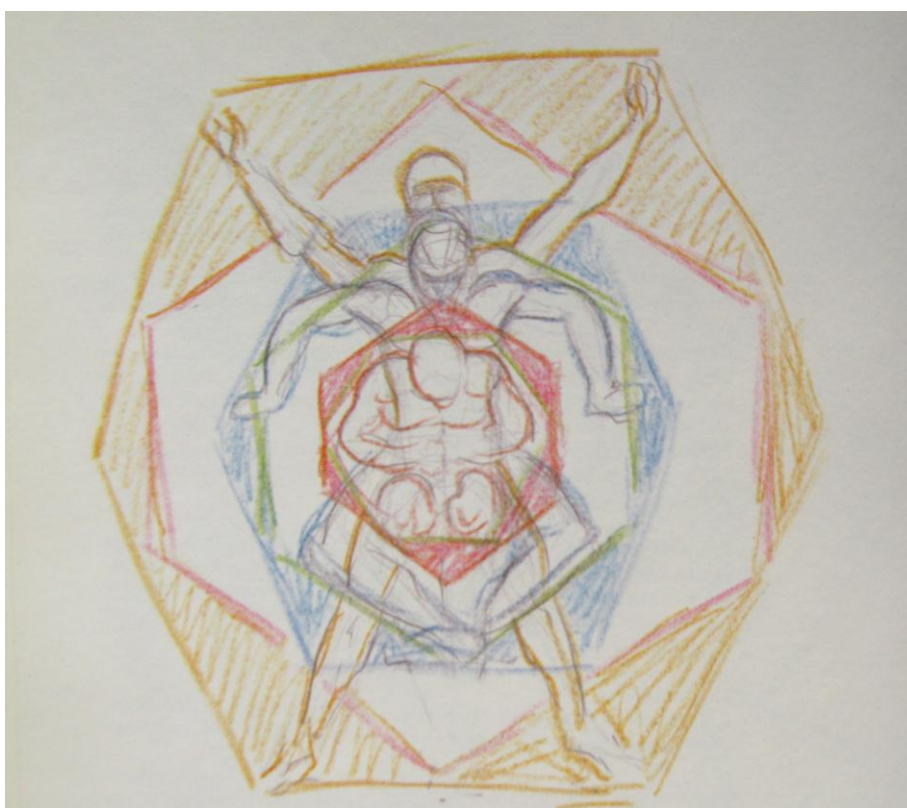
Rudolf Jean Baptiste Attila Laban de Varalja. Kadr z filmu Valerie Preston-Dunlop, Anna Cerliste: *Living Architecture. Rudolf Laban and the Geometry of Dance*. DVD, 2008

Laban ożenił się powtórnie w 1910 roku ze śpiewaczką Mają Lederer. Przeprowadzili się do Monachium a w 1912 roku założył swoją eksperymentalną szkołę *Tanz-Ton-Wort* (*Taniec-Dźwięk-Słowo*). Chociaż źródłem utrzymania było malowanie karykatur, które regularnie zamieszczał w satyrycznym magazynie *Jugern*, coraz bardziej interesowały go sztuki performatywne. Właśnie w Monachium rozpoczął swoją wielką batalię o ustanowienie tańca, jako samodzielnej formy artystycznej. Zrobił to przez zaprzeczenie dominacji muzyki, którą eksponowała w swojej pracy Isadora Duncan, Ruth St. Denis, a szczególnie Emile Jaques-Dalcroze a także artyści baletowi. Dla ustanowienia tańca, jako niezależnej formy artystycznej, konieczna była interpretacja jego materii w odniesieniu do społeczeństwa industrialnego. Odrzucając modny wówczas w sztuce powrót do korzeni antycznych i szukając nowych źródeł rozwoju poza krokiem mimicznym i baletowym, Laban zdecydował się na badania medium istoty ruchu – ciała ludzkiego - i definicję jego założeń organizacyjnych.

Kandyński² i Laban mieszkali i tworzyli na tej samej ulicy – Schwabing w Monachium, – co prawda nie ma dowodów na to, że znali się osobiście, ale mało prawdopodobne, żeby było inaczej. Panował wtedy zwyczaj wynajmowania mieszkań w grupie znajomych, przez co

² **Wassily Kandinsky**, ros. Василий Васильевич Кандинский, Wasilij Wasiljewicz Kandinski ur. 4 grudnia 1866 w Moskwie, zm. 13 grudnia 1944 w Neuilly-sur-Seine) – rosyjski malarz, grafik i teoretyk sztuki. Współtwórca i jeden z przedstawicieli abstrakcjonizmu

ludzie sobie bliscy, mogli spędzać czas we własnym gronie. W efekcie mieszkania pod tym samym adresem obaj panowie przyjęli podobne – reformatorskie - założenia w swojej pracy. Wysiłki Kandyńskiego, aby uwolnić malarstwo od konieczności przedstawiania zaprowadziła jego i jego grupę *Blaue Reiter* do zmagania z medium wyrazu, podobnie jak jego przyjaciela Arnolda Schoenberga i jego muzykę. Każdy z trzech mężczyzn poszukiwał duchowych podstaw dla nowej formy wyrazu artystycznego; każdy wytyczył nową drogę w dziedzinie materii twórczej. Podobieństwa są szczególnie zauważalne pomiędzy *Innere Notwendigkeit* (*inner necessity*) Kandyńskiego i Labanowską koncepcją wewnętrznego wysiłku, oraz pomiędzy teorią harmonii (*Harmonielehre*) dla atonalności oraz Labanowską *Harmonielehre* dla przestrzeni tańca tancerza.



Rysunek Rudolfa Labana pochodzący z książki Lisy Ullman: *A Vision of Dynamic space*

Latem 1912 roku Laban został zaproszony ze swoimi tancerzami do Monte Verita w Asconie oraz Lake Maggiore w Szwajcarii, które nazywał swoimi farmami tańca. Uczył *Tonkunst*, *Wortkunst*, *Bewegungskunst* oraz *Plastikkunst*. Ten eksperyment życia na wsi z nieodłącznymi jego obowiązkami prac ogrodowych, tkaniem, gotowaniem, budowaniem i wpływ tych czynności na swobodę myślenia były fundamentami jego późniejszych Chórów Ruchowych (*Bewegungschöre*). Możliwe, że to wtedy wzmocnił się w przekonaniu, że istota ludzka dla pełnego rozwoju potrzebuje istnienia w harmonii z naturą i kosmosem. Postrzegał on ruch, jako wspólny mianownik wszystkich składników: rytmu, drgania, pulsowania, napięcia i

relaksacji, przyciąganie i odpychanie, stabilność i mobilność, krążenia i ruchy wahadłowe – podstawy ruchu człowieka i jego środowiska. Pozycja i stabilność były dla niego iluzoryczne a wszystko cechowała niestabilność i zmiana.



Prawdopodobnie jedna z prób podczas pobytu w Monachium. Kadr z filmu Valerie Preston-Dunlop, Anna Cerliste: *Living Architecture. Rudolf Laban and the Geometry of Dance*. DVD, 2008

W 1912 roku do jego zespołu dołączyła Suzanne Perrottet a rok później Mary Wigman, którą znamy, jako Mary Wigman. Obie przeszły trening z Dalcroze. W 1914 roku przygotowali duży program dla *Deutsche Werkbunde Exhibition* w Kolonii pod tytułem *Der Sieg des Opfers* (Triumf Viktora), ale spektakl nie został pokazany z powodu ogłoszenia wybuchu wojny. Zespół przeniósł się do Zurychu w Szwajcarii gdzie Laban przygotowuje choreografie dla Mary Wigman oraz prezentuje wykłady o etnologii tańca, ze szczególnym uwzględnieniem swojego tanecznego credo: „ciszy” i „przygody”, które będąc istotą zarówno świata materialnego, jak i duchowego mogą dokonać swojej syntezy w sztuce tańca. Tancerze Labana szybko stali się ulubieńcami mieszkających w mieście Dadaistów, ale Laban stronił od nihilistycznych nastrojów i manifestacji kręgów związanych z *Cabaret Voltaire*.



Mary Wigman w Monte Verita. Kadr z filmu Valerie Preston-Dunlop, Anna Cerliste: *Living Architecture. Rudolf Laban and the Geometry of Dance*. DVD, 2008

Laban powoli staje się postacią popularną, nie tylko ze względu na swoją teorię tańca oraz innowacje sceniczne, ale także ze względu na styl bycia i uwagę ze strony płci pięknej. Lata wojny były dla niego krytyczne pod względem finansowym i zdrowotnym, ale jednocześnie okresem bardzo płodnym w idee. Narodziły się, bowiem terminy: teatr tańca, taniec jako edukacja, taniec w społeczności, wiedza o tańcu, polityka tańca, teoria tańca oraz początki terapii tańcem. Jego metody pracy były jak na owe czasy absolutnie rewolucyjne; improwizacja, jako metoda twórcza, zamiast muzyki – dźwięki lub cisza; grupowa reżyseria; wolność dla ciała przejawiająca się zarówno w ruchu, jak i kostiumie; zamienność ról; zmienny, niemetryczny rytm; wprowadzenie na scenę dużych form ruchu całego ciała naprzemiennie z delikatnymi frazami, na przykład studium dłoni. Do tej pory niespotykaną innowacją było kreatywne podejście do stworzonego raz tańca, nie, jako skończonej formy, ale jako finalizacja określonego etapu twórczego, co pozwalało na odtworzenie tego samej choreografii w innych kostiumach, zmienionej scenerii, z innym akompaniamentem, lub wręcz przez inną grupę albo część grupy w innym wieku lub płci. Taniec mógł być też zmieniony po wprowadzeniu nowych inspiracji, które wahały się od wewnętrznych zmagania, przez dekoracyjne, rytmiczne, groteskowe, ekstatyczne, aż do faktury dywizjonistycznej. Laban uwalnia swoją myśl twórczą, realizując najbardziej zaskakujące spektakle. Przykładem może być wystawiony spektakl w 1926 roku bez muzyki z Gert Ruth Loeszer na podstawie Wagnera. Dodatkowo, Loeszer, dyplomowana tancerka baletowa była zagorzałą miłośniczką nudyzmu. Nie obeszło się bez skandalu.

W 1921 roku powołuje do życia *Tanzbuhne Laban*, w Stugardzie. W skład grupy wchodzi Kurt Jooss, Edgar Frank, Herta Feist, Albrecht Knust i Jens Keith oraz pozostałych dwudziestu tancerzy. W latach 1922 - 27 stworzył blisko dziesięć dużych produkcji. Spośród nich warto wymienić *Faustus Erlösung* z 1922 roku, na podstawie Goethego, w którym chór tancerzy odgrywał to, co deklamował chór śpiewaczy. *Gaukelei* (Żonglerka) z 1923 roku to dramat taneczny pozbawiony muzyki a *Nacht* (Noc) z 1927 roku to sztuka satyryczna, w którym nudnemu, prozaicznemu ruchowi towarzyszy muzyka jazzowa, na przemian z ciszą oraz deklamacją. W tym samym czasie z Dusią Bereską tworzył *Kammertanzbuhne Laban*, w którym powstało blisko czterdzieści tańców solowych i kwartetów. Niestety, w 1926 roku występując w spektaklu *Don Juan* Laban doznał kontuzji, która położyła kres nie tylko jego występom, ale także utrzymania stałego zespołu repertuarowego.



Rysunek Rudolfa Labana pochodzący z książki Lisy Ullman: *A Vision of Dynamic space*

W 1929 roku powołuje *Folwang Schule* w Essen, której dyrektorem zostaje Kurt Jooss. Poza tym powstają szkoły we Włoszech, Francji, na Węgrzech, w Jugosławii, Holandii, w Czechach i na Słowacji. Laban odwiedza każdą raz w miesiącu. Celem powołania szkół jest prowadzenie profesjonalnych kursów tańca, szkolenie potencjalnych tancerzy do labanowskich zespołów, oraz szkolenie liderów amatorskich chórów taneczno-ruchowych. W przeciwieństwie do Wigman, Laban uznawał konieczność stosowania technik tanecznych, ze szczególnym uwzględnieniem techniki baletowej, która dla niego była podstawą rozwoju swojej metody tanecznej, stosowanej dla społeczności czasów industrializacji XX wieku. Jego praca opierała się na rozwijaniu możliwości ciała poprzez ćwiczenia fizyczne oparte na skalach

przestrzennych oraz studiach rytmiczno-dynamicznych oraz improwizacji i kreacji. Centralnym założeniem jego pracy był tancerz w relacji ze środowiskiem i innymi tancerzami; grupa i improwizacja grupowa. Prace Labana wyróżniają się na tle innych systemów edukacji ruchowej dążeniem do tworzenia sztuki i form artystycznych. Jego studenci rokrocznie podchodzą do egzaminów z notacji oraz teorii i praktyki tańca by uzyskać Dyplom Labana.

W 1930 roku Laban mianowany został reżyserem tańca i ruchu w Prussian Theaters w Berlinie, jednocześnie będąc szefem baletu w Operze Narodowej, Unter den Linden. Jego prace cieszyły się złą sławą ze względu na notoryczne łamanie konwencji baletowych i nie przestrzegania systemu gwiazdorskiego w zespole. W tym czasie Laban rozwijał swoją koncepcję chórów tanecznych, jako powrót do życia naturalnego, w lokalnej społeczności, gdzie taniec był formą ekspresji dozwoloną dla każdego członka grupy. Przekonanie do demokratycznej struktury chóru tanecznego skłoniło go do porzucenia posady solisty w Baletcie Opery Berlińskiej w 1932 roku. Chór ruchowy był dla niego egzemplifikacją wiary w autonomię każdego człowieka, jego wartości i potrzeby przynależności do grupy społecznej.

W 1928 roku zaczyna wydawać czasopismo *Schrifttanz*, które było jednym ze sposobów na to, żeby nadać tańcowi status sztuki, równy innym jej dziedzinom; wydając pismo na wysokim poziomie chce zadać kłam pejoratywnym kojarzeniem tańca, jako zajęcia niegodnego prawdziwego mężczyzny, zawodu kojarzonego z pracą fizyczną, wymagającą zaangażowania ciała na różne sposoby, – ale bez konieczności angażowania myślenia. Idąc dalej w kierunku ustanowienia tańca, jako szacownej dziedziny sztuki, opracowuje taniec dla grupy mężczyzn, taniec składający się z ruchów i gestów, które w jego mniemaniu staną się zachętą dla młodych, silnych, przystojnych, niemieckich chłopców: ruch prężny, dynamiczny, bardzo rytmiczny i sprzyjający rozwijaniu atletycznej sylwetki. Składający się z amatorów hamburski męski chór ruchowym jest przykładem jego sukcesu. Podążając za ciosem Laban opracowuje męskie partie solowe dla swoich głównych tancerzy Franka, Robsta i Joosa. Wprowadzenie na scenę mężczyzny w partii solowej było przełamaniem wszystkich dotychczasowych konwencji, według których rola męska miała ograniczać się do lepszego prezentowania roli kobiecej, jak na przykład w baletcie romantycznym. Inne ujęcie było w tamtych czasach nie do przyjęcia. Zrekonstruowany przez Preston-Dunlop solowy taniec męski, w czarnym garniturze i eleganckich lakierkach przeszedł do historii tańca, podobnie jak tercet męski.³ Laban przyczynia się także do stworzenia związków zawodowych dla tancerzy, objęcia ich ubezpieczeniem społecznym i socjalnym a także stworzenia odpowiednich regulacji prawnych dla osób wykonujących ten zawód.

³ Valerie Preston-Dunlop, Anna Cerliste: *Living Architecture. Rudolf Laban and the Geometry of Dance*. DVD, 2008



Choreografia grupowa w plenerze. Kadr z filmu Valerie Preston-Dunlop, Anna Cerliste: *Living Architecture. Rudolf Laban and the Geometry of Dance*. DVD, 2008

Sukcesy w dziedzinie propagowania tańca nie przełożyły się jednak na sprawy polityczne, które z objęciem władzy przez Nazistów w 1933 zaczęły się komplikować. Laban bagatelizował sytuację polityczną nawet wtedy, kiedy wskutek prześladowań z Niemiec nazistowskich emigrowali jego najbliżsi współpracownicy żydowskiego pochodzenia – Kurt Jooss, Martin Gleisner, Sylvia Bodmer. Można powiedzieć, że nawet nazistom sprzyjał, bo jego zespół zrealizował promocyjny pamflet dla Partii Narodowych Socjalistów. Sytuacja krytyczna nastąpiła w roku 1936, kiedy Laban zmontował ogromny chór tancerzy na otwarcie Olimpiady w Berlinie *Vom Tauwind Und der Nauen Freude (O Ciepłej Bryzie i Nowej Radości)*. Niestety, oficjalny cenzor „Olimpiady Hitlerowskiej”, Dr Jozef Goebbels nie odnalazł w wizji artystycznej Labana idei nadczłowieka z jej mocą i potęgą, a nawet więcej – odnalazł tam pogardę dla idei Wielkich Niemiec. Laban stał się wyrzutkiem, jego nazwisko trafiło na listę autorów zakazanych, jego szkoły zamknięto a współpracowników prześladowano. Polityka zaprzeczenia wobec Labana była tak skuteczna, że dopiero w latach 1980 zaczęto na nowo wznawiać jego prace.

W 1937 roku Laban uzyskuje wizę francuską i w listopadzie przyjeżdża do Paryża. Całą operację przygotowuje Kurt Jooss, który korzysta z gościny Dorothy i Leonarda Elmhirstów,

państwa w majątku Dartington. Laban jest ciężko chory, załamany, i w wielkim szoku spowodowanym całą sytuacją. Opiekuje się nim Lisa Ullmann. Prawie dwa lata dochodzi do zdrowia, nie może też kontynuować swoich prac, bo większość materiałów zostało w Berlinie. Niektóre ze swoich idei jest w stanie zrekonstruować z pamięci. Stopniowo rozpoczyna nowe życie, angażując się w działania z różnych dziedzin – przemysłu, edukacji, rekreacji, terapii i dramaturgii. Pracuje z F. C. Lawrence, konsultantem z dziedziny zarządzania zainteresowanym studiami nad ruchem, który szuka specjalisty od ruchu, aby przygotować kobiety do obsługi maszyn dotychczas obsługiwanych przez mężczyzn. Lawrence i Laban opracowują system obserwacji ruchu prowadząc badania w różnorodnych sytuacjach związanych z funkcjonowaniem gospodarki w stanie wojny. Z tego okresu pochodzi opracowanie zasadniczego elementu, jakim jest wysiłek *Antrieb/Effort*. W 1947 roku publikuje książkę pod tym tytułem.

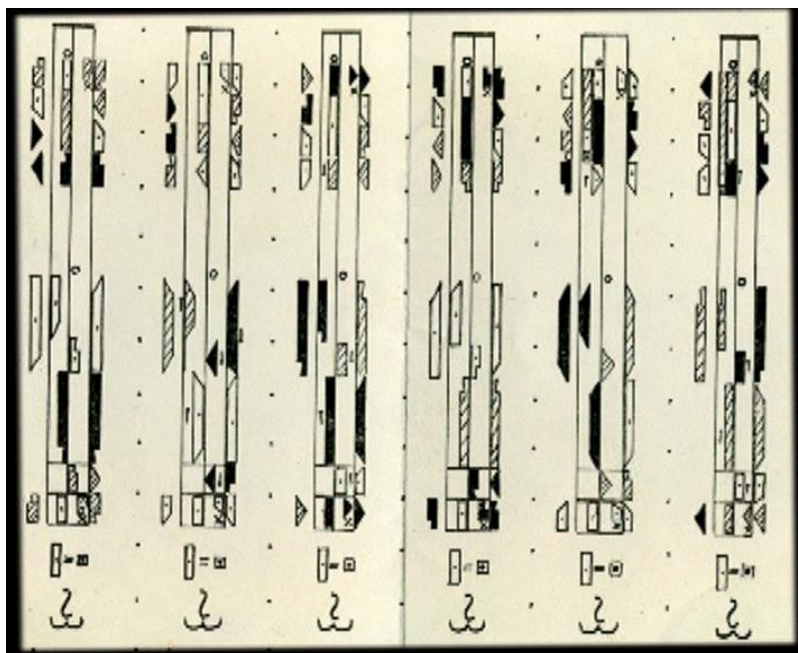


Rysunek Rudolfa Labana pochodzący z książki Lisy Ullman: *A Vision of Dynamic space*

Lata powojenne były dla Labana i opiekującą się nim Ullman trudne z powodów zdrowotnych, ale także ze względów zawodowych. Jak obywatele Niemiec nie mieli możliwości podjęcia pracy na terenie Wielkiej Brytanii. W latach 1940 – 48 mieszkają najpierw w Newtown, potem w Manchesterze, gdzie Ullman prowadzi szereg kursów labanowskich dla nauczycieli, dzieci i młodzieży. Praca ta jednak nie służy samemu Labanowi, który poszukuje związków ze sceną. W końcu podejmuje współpracę z *Bradford Civic Theater* oraz później *British Drama League*. W 1953 roku *Art Of Movement Studio* przenosi się do Addlestone w Surrey w składzie Marion North, Valerie Preston i Geraldine Stephenson. Do 1954 roku *Laban*

Centre, kontynuując pracę *Berlin Choreographisches Institut*, funkcjonuje, jako laboratorium Labana. Z powodu pogarszającego się stanu zdrowia Laban jest izolowany od głównego nurtu prac, ale czerpie dużo radości z towarzystwa angielskich nauczycieli, którzy licznie przybywają na kursy i szkolenia z programu, opracowanego wcześniej dla szkół brytyjskich.

Rudolf Laban umiera w 1958 roku w Addlestone. Wielki umysł swoich czasów. Choć nie zawsze zrozumiany, to uznany za twórcę nowej ery tańca. Nie był autorem genialnych choreografii, ale twórcą genialnych dzieł, w których eksperymentował z różnymi aspektami tej sztuki. W pracach swoich konfrontował przestrzeń, źródła ruchu, obsady, tradycję, ekspresję, gest, abstrakcję i dźwięk – a także reakcje publiczności. Pozostawił po sobie wiele prac, ale przede wszystkim uczniów i kontynuatorów. Laban nie był tancerzem sprawnym technicznie, ale miał prezencję i osobowość, która magnetyzowała publiczność. Miał ogromny wpływ na swoich studentów, ich życiorysy i drogi życiowe. Dla wielu spośród nich praca z Labanem stała się kamieniem milowym w ich życiu i twórczości.



Kartka urodzinowa Rudolfa Labana z notacją 7 kręgu w zapisie choreologicznym wykonanym przez jego studentkę Valerie Preston-Dunlop. Kadr z filmu Valerie Preston-Dunlop, Anna Cerliste: *Living Architecture. Rudolf Laban and the Geometry of Dance*. DVD, 2008

BIBLIOGRAFIA

1. Laban Archive, National Resource Centre for Dance, University of Surrey,
2. Laban Collection, Laban Centre for Movement and Dance, London.
3. Dartington Hall Records, Dartington Hall, Devon, England
4. Laban, Rudolph. *Choreographie*. Vol.1. Jena, 1926 a.
5. Laban, Rudolph. *Choreutics* (1939). Edited by Lisa Ullmann. London 1966.
6. Laban, Rudolph, and F.C. Lawrence. *Effort*. London, 1947.
7. Laban, Rudolph. *The Mastery of Movement* (1950). Edited by Lisa Ullmann. 2 ed rev. ed London, 1980.
8. Laban, Rudolph. *A Vision of Dynamic Space*. Edited by Lisa Ullmann London, 1984.
9. Warner, Mary Jane. *Laban Notation Scores: An International Bibliography*. New York, 1984
10. Bartenieff, I. with Lewis, D. *Body movement, coping with the environment*. Gordon and Breach, 1980.
11. Hackney, P. *Making Connections, total body integrations through Bartenieff. Fundamentals*. New York and London 2002.
12. Laban, Rudolf. *A Life for Dance*. Translated and annotated by Lisa Ullmann. London, 1975.
13. Lange, Roderyk: *Podręcznik Kinetografii według metody Labana – Knusta*, Ars Nova, Poznań 1995
14. Preston-Dunlop, Valerie, and Charlotte Purkis. Rudolf Laban: The Making of Modern Dance. *Dance Theatre Journal* 7 (Winter 1989): 11-16; 7(February 1990): 10-13.
15. Preston-Dunlop, Valerie, and Suzanne Lahusen, eds. *Schritttanz: A View. German Dance In the Weimar Republic*. London, 1990.
16. Preston-Dunlop, Valerie: *Readers In Kinematography Laban, Series B: Motif Writing for Dance*. London, 1967.
17. Preston-Dunlop, Valerie; Cerliste, Anna: *Living Architecture. Rudolf Laban and the Geometry of Dance*. DVD, 2008
18. Ullmann, Lisa. *Space Harmony* (parts 1-4). *Laban Art of Movement Gild Magazine* (1952-1956).
19. Ullmann, Lisa. *A Vision of Dynamic Space. Rudolf Laban*. Laban Archives in association with The Falmer Press. London & Philadelphia 1984.
20. Van der Maast, Joan, we współpracy z Hackney, Peggy: *Laban Movement Analysis. Reader*. Codarts Rotterdam Dance Academy 2008 – 2009