

Antropologie Yanki

„Pamiętam ją siedzącą na parapecie okna swojego apartamentu i spoglądającą w mrok na zewnątrz. Elegancka kobieta w średnim wieku, z burzą niesfornych ciemnych blond włosów i w eleganckiej sukni. W rękę trzyma zeszyt i co jakiś czas coś uważnie zapisuje. Za oknem słysząc odgłosy bębnow rytuału *candomblé*¹. Gorąca noc brazylijskiego Salvadoru przesycona jest ich rytmem. Rudzka słucha bębnow, a jej notacje śledzą właśnie dochodzący zza okna rytm”.

Tym szczególnym wspomnieniem dzieli się z nami Lia Robatto, znana brazylijska tancerka i choreografka. Dotyczy ono jej mistrzyni i nauczycielki – w Europie praktycznie nieznaną, a hołubioną w Brazylii polskiej emigrantki, artystki tańca Yanki Rudzkiej². Lia była początkowo jej uczennicą, bardzo szybko stała się solistką w jej choreografiach i asystentką. Do dziś w swej twórczości odwołuje się do artystycznych śladów mistrzyni.

Yanka Rudzka nauczyła się tańczyć w Polsce. Studiowała u niemieckich tancerzy żydowskiego pochodzenia, Ruth Sorel i Georga Grokego, którzy schronili się w Polsce przed rozwijającym się w Niemczech hitleryzmem. Na skutek zawirowań drugiej wojny światowej w 1946 roku znalazła się w Ameryce Południowej. Przebywała najpierw w Argentynie, potem, przez krótki okres po wojnie, we Włoszech. Jak twierdzi w niepublikowanej pracy magisterskiej profesor Maria Claudia Alves Guimarães³, poznał ją tam mieszkający w Brazylii kompozytor muzyki klasycznej – Hans Joachim Koellreuter. Została przez niego zaproszona do São Paulo, gdzie dawała lekcje tańca w świeżo otwartym Muzeum Sztuki. Stąd, na zaproszenie rektora Uniwersytetu Federalnego w Bahia, Edgara Santosa, udała się do brazylijskiego Salvadoru, aby poprowadzić pierwszą w Brazylii uniwersytecką szkołę tańca. To tam miała dokonać swoich najważniejszych choreograficznych osiągnięć i zmienić na zawsze obraz tańca współczesnego w Brazylii. Yanka była tancerką wykształconą na bazie niemieckiego ekspresjonizmu i w tym kontekście funkcjonuje. W dużej mierze taki właśnie obraz Yanki został utrwalony w oficjalnej pamięci o artystce. Jak jednak twierdzi, Lia Robatto i inni świadkowie tamtych wydarzeń⁴, to właśnie jej odwrót od ekspresjonizmu, fascynacja brazylijską tradycją i nowatorska propozycja edukacji interdyscyplinarnej stały się naprawdę istotne dla kształtującego się tańca współczesnego w Bahii.

W dalszej części tego artykułu spróbuję zmierzyć się z mitem ekspresjonistycznej Yanki utrwalonym przez historię. Zaczniemy od sceny, w której Yanka siedzi w oknie swojego apartamentu. Jak wspomina Lia, „ona umiała zapisywać muzyczne notacje. Siadywała często w oknie, gdyż niedaleko znajdowała się świątynia *candomblé*. Usiłowała przekładać na partytury nutowe rytmy afrobrazylijskich bębnow. To było działanie nowatorskie. W tym okresie afrobrazylijska religia *candomblé* była społecznie potępiana. Tylko nieliczni artyści i intelektualiści myśleli o tworzeniu sztuki inspirowanej tym obrzędem. Yanka

była jedną z nich. Od samego początku inspirowało ją *candomblé*, jego forma, rytm i taniec”⁵.

Lia Robatto miała wtedy siedemnaście lat. Podążając za swoją nauczycielką, przeprowadziła się z São Paulo do Salvadoru w stanie Bahia. Opisywana sytuacja wydarzyła się w 1957 roku, w mieszkaniu Rudzkiej usytuowanym w dzielnicy Chame-Chame. Dlaczego ta specyficzna praktyka polskiej artystki jest istotna? Wydaje się ona świadczyć o generalnym podejściu Rudzkiej do tradycji afrobrazylijskiej i roli, jaką ta fascynacja odegrała w jej pracy twórczej. Jak twierdzi autor książki *Avant-garde na Bahia*, historyk i antropolog Antonio Risério, „Yanka Rudzka była przykładem osoby od początku zafascynowanej rzeczywistością Bahii...”⁶. Problem polega jednak na tym, że w ówczesnej, jeszcze postkolonialnej rzeczywistości Salvadoru afrobrazylijski obrzęd był czymś niemalże zakazanym, potępianym i owianym tajemnicą. Niewiele było lektur na ten temat i dostęp do samego rytuału był wysoce utrudniony. Rozdział pomiędzy eurocentryczną kulturą oficjalną i kulturą afrobrazylijską był tak głęboki, że Risério nazywa tę ostatnią „rzeczywistością paralelną”⁷. Jak jednak pisze, w latach 50. artyści i intelektualiści zaczęli odkrywać bogaty świat *candomblé* i kultury tradycyjnej. To dzięki znajomości z niektórymi z nich, przede wszystkim z rzeźbiarzem Mário Cravo, Yance udało się zbliżyć do *candomblé* i je poznać⁸.

O fascynacji Rudzkiej zdaje się świadczyć przywołana przez Robatto „figura pamięci”⁹ artystki siedzącej w oknie z zeszytem nutowym. Przywołuje ona przede wszystkim skojarzenie z etnografem zapisującym skrupulatnie dane z terenu swojej pracy. Pokój w mieszkaniu Yanki może w tym przypadku symbolizować eurocentryczny świat sztuki Bahii. Okno byłoby natomiast symbolicznym odwołaniem się artystki do tego, co w oficjalnej kulturze było pomijane lub banalizowane. Musimy pamiętać, że w roku 1956 Rudzka nie miała do dyspozycji całej aparatury pojęciowej i odwołań estetycznych związanych z teorią postkolonialną. Tym bardziej zasługuje na uwagę gest jej estetycznych i formalnych poszukiwań, który następnie zaowocował bazującymi na kulturze tradycyjnej choreografiami – *Ex-Voto*, *Candomblé* i *Águas de Oxalá*.



1. Choreografia *Candomble*, 1957. Fot. Silvio Robatto.
2. Proba choreografii *Wody Oxalá*, *Szkola Tancs Uniwersytetu Federalnego Bahia*, 1959. Fot. Silvio Robatto.
3. Proba choreografii *Czarna godzina*, *Szkola Tancs Uniwersytetu Federalnego Bahia*, 1959. Fot. Silvio Robatto.
4. Choreografia *Ex-voto*, *kino-teatr Santo Antônio*, 1960. Fot. Silvio Robatto.
5. Choreografia *Candomble*, 1957. Fot. Silvio Robatto.

Jak twierdzi Lia Robatto, w tańcu Rudzkiej było dużo nastawionej na odbiór codziennej rzeczywistości delikatności. Robatto neguje obraz Rudzkiej jako artystki stricte ekspresjonistycznej. Przyznaje to także profesor Maria Claudia Alves Guimarães, pisząc: „Wydaje się, że Yanka nie ograniczyła się tylko do szkoły ekspresjonizmu, ale uległa wielu innym wpływom”¹⁰. Jak twierdzi badaczka, w jej twórczości można dostrzec wpływy szkoły Marty Graham i rytmiki Émile’a Jacques-Dalcroze’a. Sama Rudzka miała twierdzić, że jej taniec nie jest ekspresjonistyczny, ale „ekspresyjny”¹¹. W praktyce miało to oznaczać przede wszystkim większą lekkość ruchów niż w tańcu Mary Wigman i innych artystów modernizmu niemieckiego – tańcu „prowokującym uczucia zrewoltowane, oddające wewnętrzną pasję, zakłócenia i wizje profetyczne”¹². Istotne jednak było także samo podejście Yanki do tańca i procesu kreacji, jej nieustanne poszukiwanie nowych inspiracji. W praktyce oznacza to łamanie obowiązującego wzorca ekspresjonistycznego uzewnętrzniania emocji i poszukiwanie nowych tematów dla twórczej kreacji w codzienności. Według Risério Yanka zafascynowała się rytmem i tańcem rytuału *candomblé* i szukała kontaktu z kulturą afrobrazylijską. Była uwikłana w „dialektykę kosmopolityzmu i antropologiczności”¹³. Jej fascynacja kulturą tradycyjną miała odciągnąć ją od „tematyki czysto europejskiej”¹⁴.

Zainteresowanie to nie wydaje się czysto powierzchowne, było raczej głębokie i odcisnęło swe piętno na formie procesu kreatywnego Rudzkiej. Sam Risério charakteryzuje awangardę Bahii tamtego okresu przez zwrot ku antropologii. Tymczasem Yanka odmawia jednak postawy antropologicznej i mówi zaledwie o jej fascynacji i zmianie paradygmatu myślenia. Uważam jednak, że poszukiwania artystki były czymś znacznie głębszym, a zrozumienie jej relacji z nowoczesnością i tradycją jest jednym z kluczy do twórczości tej na wpół zapomnianej wielkiej osobowości sztuki.

Profesor Guimarães twierdzi, że dla Rudzkiej punktem wyjścia była zawsze inspiracja innym dziełem lub fenomenem kulturowym. Chodziło zarówno o fascynację innymi rodzajami sztuki, przede wszystkim poezją i literaturą, jak i kulturą lokalną. Choreografia *Kobieta duch* odnosiła się do wiersza Carlosa Drummonda de Andrade pod tym samym tytułem. Z kolei jedną z inspiracji dla pracy *Ex-Votos* była poezja Cecílii Meireles. Istotne jest jednak, jak dodaje Guimarães, by pamiętać, że wpływy te nigdy nie były proste i oczywiste. Artystka miała zanurzać się w świecie innych artystów, interpretować i czerpać z klimatu ich twórczości. Guimarães proponuje w tym miejscu pojęcie transkrypcji z jednego rodzaju sztuki na drugi¹⁵. Tworzenie choreografii byłoby zatem w ujęciu autorki porównywalne do procesu graficznego zapisu.

Podobnie sprawa miała się z inspiracją kulturową. Trzeba powiedzieć, że jej sposób kontaktu z kulturą lokalną był dość specyficzny. Sama Lia Robatto twierdzi, że Rudzka była zaangażowaną katoliczką. Z tego też po-

wodu fascynowała się *candomblé*, ale i lękała się go. Trzeba pamiętać, że są to lata 50., a opinia publiczna Bahii tego okresu wzmocniała stereotyp *candomblé* jako religii diabolicznej. Jednocześnie jednak artystka czuła wielką fascynację lokalną kulturą i rozumiała jej wagę. Jak przyznają świadkowie, Yanka uczestniczyła wielokrotnie w publicznych mszach *candomblé* w towarzystwie Mária Cravo i innych artystów¹⁶. Sam Risério przyznaje, że „jej zainteresowanie nie miało podłoża religijnego – co byłoby ekscysem dla praktykującej polskiej katoliczki – *candomblé* traktowała jako język, przestrzeń formy, dyskurs gestu”¹⁷. Wydaje się, że ta właśnie wypowiedź Risério zaprzecza jego własnej opinii o powierzchowności fascynacji Rudzkiej. Świadczą o tym także nowatorskie rozwiązania występujące w jej choreografiach i wynikające z pogłębionych studiów. W swej pierwszej pracy związanej z kulturą tradycyjną, nazwanej po prostu *Candomblé*, Yanka wprowadza na scenę (jako pierwsza w historii) ludowy instrument muzyczny *berimbau*. Także symbolika choreografii zbudowana na relacji między dwoma siedzącymi postaciami i grupą tancerzy zdradza rozeznanie Rudzkiej w strukturze obrzędu. Siedzące postacie symbolizują ojca (*Pai de Santos*) i matkę (*Mãe de Santos*) *orixás*, głównych kapłanów kultu. Natomiast grupa tancerzy symbolizuje świętą społeczność (*Povo de Santos*), która odwoływała się w symbolice tańca do ruchów *orixás*.

Jak pisze Maria Guimarães, w swych poszukiwaniach w tradycji Yanka nigdy nie uprzedmiotawiała fenomenów kulturowych i nie zadowalała się łatwym egzotyzysem, dokonując raczej swego rodzaju tłumaczenia fenomenów kultury na język sztuki¹⁸. W wywiadzie dla czasopisma „A Gazeta” Rudzka mówiła: „Afrobrazylijski folklor prezentuje tak niespotykane bogactwo, że zaczyna inspirować artystę nie tylko pod kątem struktury samego obrzędu, ale także jako doświadczenie sztuki w ogóle. Dla mnie osobiście było to wielkim odkryciem. W moich choreografiach bazujących na folklorze brazylijskim próbuję stylizować i abstrahować bez utracenia czystości głębi doświadczenia. Używam autentycznych elementów obrzędu i zamieniam je w taniec”¹⁹.

Współcześnie nazwalibyśmy poszukiwania Rudzkiej procesem kreacji uwikłanym w doświadczenie antropologiczne (czy też, za Jamesem Cliffordem, w doświadczenie etnograficzne²⁰ – ze względu na wagę, jaką Rudzka przykładała do graficznego zapisu nutowego rytmów *candomblé* i interdyscyplinarnej transkrypcji). Figura artystki zapisującej muzyczne notacje, stojącej u progu (czy może raczej w oknie) świątyni *candomblé* i usiłującej przetłumaczyć na język sztuki fenomeny kultury tradycyjnej, jest jak na tamten okres bardzo nowatorska. Jednocześnie to właśnie ten element twórczości Yanki Rudzkiej został praktycznie zupełnie pominięty w poświęconych jej tekstach. Można zaryzykować tezę, że jest to efekt uwikłania jej w wielką historię kształtowania się współczesnego społeczeństwa brazylijskiego. Tancerka, podobnie jak inni artyści zaproszeni w latach 50. do Bahii, miała przynieść

ze sobą upragnioną nowoczesność²¹. Jej trzyletnia obecności na uniwersytecie w Bahii dowodzi, że udało się jej zapoczątkować rozwój tańca współczesnego w Salvadorze i w całym regionie. Jednak te dwie historie – Yanki nowoczesnej i Yanki poszukującej relacji ciała z kulturą tradycyjną – niekiedy wchodziły ze sobą w konflikt. Dziś jest ona pamiętana głównie przez swój wkład w rozpowszechnienie tańca ekspresjonistycznego. To potężna lokalna narracja implantowania nowoczesności z importu. Jednak, jak pokazują prace antropologów takich jak Antonio Risério, pogoń za nowoczesnością była często postkolonialną iluzją prawicowych rządów Getúlio Vargasa²². Poszukiwanie prawdziwej nowoczesności Brazylii mogło się odbywać tylko przez waloryzację kultury tradycyjnej. Risério pisze o społeczeństwie tamtego okresu jako o „ogarniętym żądzą transformacji”²³. Wspomina w tym kontekście o dwóch wizjach nowoczesności: jednej nastawionej na bezkrytyczne przyjmowanie kultury europejskiej i drugiej związanej z budowaniem tożsamości narodowej opartej na nacjonalistycznym uwielbieniu tradycji. Przypadek Rudzkiej oraz innych bahiańskich artystów (takich jak Mário Cravo czy Lina Bo Bardi) zdaje się wskazywać na jeszcze inne podejście – oparte na antropologicznej fascynacji i twórczym łączeniu tradycji i nowoczesności²⁴.

Olhar antropológico – spojrzenie antropologiczne. Takiego sformułowania używa Antonio Risério, by mówić o praktyce badawczej brazylijskich artystów skupionych na kulturze ludowej północnego wschodu Brazylii²⁵. O jakim rodzaju spojrzenia – czy może warto zaryzykować określenie „wejrzenia” – pisze brazylijski antropolog i historyk? Musi przecież wiedzieć, że widzenie ma w antropologii długą i często uwikłaną w kolonialne konteksty historię. Widzenie antropologa chce najczęściej porządkować, znajdować punkty centralne w obrazie. Risério w takim przypadku musiałby mówić o spojrzeniu uładzającym, narzucającym porządek patrzenia, i centrum, jakim jest oko fotografa / widza / antropologa. Współczesna antropologia często usiłuje wyzwać się z tej generalizacji, używając innych rodzajów metafor niż metafora obrazu. Skupia się na dekonstrukcji procesu widzenia lub wręcz, jak to robią kierunki performatywne w antropologii, koncentruje uwagę na cielesności i komunikacji ze światem poprzez ciało²⁶.

Risério zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa przyporządkowywania artystów ogólnym ideom politycznej przemiany i kulturowego eurocentryzmu. Jego propozycja „antropologicznego spojrzenia” wystrzega się uogólnień. Używa on tego pojęcia w specyficznym kontekście historii awangardy północno-wschodniej Brazylii lat 50. XX wieku. Mówi o patrzeniu jako o sposobie poszukiwania opartym nie na jednym klarownym spojrzeniu, ale wielu „spoglądnięciach”. Takie systematyczne przyglądanie się zjawisku przywołuje metodę obserwacji faktów w rybakach morskich głębin autorstwa Julieta Micheleta. Chodziłoby o wielokrotne rzucanie spojrzenia, które nie ocenia, ale zbiera informacje za każdym razem pod innym kątem. „Spojrzenie

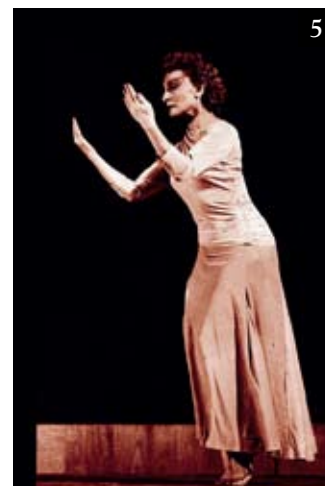
antropologiczne szuka różnic, ta praktyka pozwala oddalić niebezpieczeństwo generalizujących przyporządkowań i rozumieć zjawisko w szerszym kontekście społecznym”²⁷, pisze Risério. Usiłuje on przywołać różnorodność interpretacji i uczynić historię awangardy w Bahii na swój sposób bardziej sprawiedliwą.

Kiedy staramy się wydobyć postać Yanki Rudzkiej z przeszłości uwikłanej w szereg kontekstów i historycznych zniekształceń, staje nam na drodze ten sam problem przyporządkowania jej oficjalnym wersjom historii – historii tańca ekspresjonistycznego w Brazylii, historii uniwersytetu, historii powojennych narracji i historii kształtowania się brazylijskiej demokracji. Pamięć jest w dużej mierze subiektywnym konstruktem podlegającym wpływom i zmianom. Na jeden z problemów dotyczących tej kwestii wskazuje wspomniany już wcześniej francuski badacz Pierre Nora, omawiający w swoich pracach konflikt między generalizującą historią i indywidualną pamięcią²⁸. Myślę, że podobny mechanizm występuje w przypadku wielu projektów awangardowych rozwijających się w latach 50. i 60. XX wieku w Brazylii. Zostają one przyporządkowane ogólnym interesom politycznym albo projektom ówczesnej modernizacji kraju. Dlatego też w niniejszym tekście zaproponowałem bardzo szczególne określenie „figury pamięci”, przywołujące niczym w spektaklach Tadeusza Kantora zastygłe sceny pamięci, w tym przypadku sceny z życia polskiej artystki, emigrantki, katoliczki siedzącej w oknie apartamentu i doświadczającej spotkania z nieznaną kulturą afrykańskich duchów. Być może pozwoli to nam na wypracowanie obrazu artysty z jednej strony uwikłanego w burzliwą historię Brazylii tamtego okresu, z drugiej zaś poszukującego także własnego, niezwykłego i niebanalnego języka twórczej wypowiedzi.

*

Yanka Rudzka nazwała jedną ze swoich najważniejszych bahiańskich choreografii *Ex-Votos*. Kończąc rozważania dotyczące artystki, chciałbym skupić się na tym dziele, gdyż posiada ono antropologiczny aspekt, tak istotny dla jej twórczości. Odwołuje się zarazem do katolicyzmu i do *candomblé*. Ta jednoczesność jest istotna dla zrozumienia osobowości twórczej Rudzkiej tamtego okresu, opartej na dychotomii dwóch kultur.

Ex-votos należą do tradycji związanej z ludowym katolicyzmem. Ten łaciński skrót odwołuje się do przyrzeczenia złożonego bóstwu. Odnosi się do obrazów, figurek obrazujących części ciała lub całe ciało i innych obiektów podarowanych Bogu w imię wdzięczności za dokonane uzdrowienie lub inne szczęśliwe zdarzenie. *Ex-voto* „jest fenomenem artystyczno-religijnym związanym ściśle z wierzeniami ludowymi. Wyraża rodzaj rytualnej wymiany z bóstwem i jest praktyką obserwowaną we wszystkich epokach i kulturach”²⁹. W Brazylii *ex-votos* pojawiły się w XVIII wieku wraz z kulturą europejskich kolonizatorów. Jak wiele innych fenomenów katolicyzmu zostały przez miejscową ludność połączone z wierzenia-



1. Yanka Rudzka podczas improwizacji, *Szkola Tanca Uniwersytetu Federalnego Bahia*, 1959. Fot. Silvio Robatto.
2. Yanka Rudzka podczas improwizacji, *Szkola Tanca Uniwersytetu Federalnego Bahia*, 1959. Fot. Silvio Robatto.
3. Choreografia *Wody Oxalá*, kino-teatr *Guaracy*, 1960. Fot. Silvio Robatto.
4. Yanka Rudzka z zespołem. Fot. Silvio Robatto.
5. Yanka Rudzka podczas improwizacji, *Szkola Tanca Uniwersytetu Federalnego Bahia*, 1959. Fot. Silvio Robatto.

mi kultur tradycyjnych, tworząc swoistą i niepowtarzalną mieszankę. W Brazylii istnieje obecnie kilka dużych centrów religijnych, w których praktykuje się *ex-votos*. Jednym z nich jest kościół Bonfim w Salvadorze. To specyficzne miejsce, gdyż w wyniku synkretyzmu religijnego góra i kościół Bonfim związane są także z tradycją *candomblé*. Kościół poświęcony osobie Jezusa Chrystusa jest przez wyznawców *candomblé* utożsamiany z rytuałem odprawianym dla Oxalá – *orixá* (bóstwa) reprezentującego energię stworzenia. Kościół sprawia wrażenie normalnego miejsca katolickiej praktyki. W jednej z sal kościoła pozostawiane są przez wiernych rytualne figurki *ex-votos*. W głównej nawie odbywają się regularne msze. Jednak raz do roku kościół Bonfim staje się miejscem pielgrzymek domów *candomblé*. W czasie styczniowego święta *Lavagem de Bonfim* („obmycie góry Bonfim”) wyznawczynie przynoszą do kościoła wodę w naczyniach poświęconych *orixá* Oxalá. Obmycie schodów kościoła ma symbolizować oczyszczenie duchowe w rytuale *candomblé*. Dwa porządki rytualne spotykają się w tym przypadku w ramach niepisanego paktu wzajemnego poszanowania.

W 1952 roku brazylijska artystka Cecília Meireles publikuje książkę *Sztuki plastyczne Brazylii – Sztuki lu-*

dowe. Dwa rozdziały poświęca właśnie figurom *ex-votos* w kulturze ludowej Brazylii. Forsuje w swojej publikacji tezę, że współczesna kultura Brazylii może rozwinąć się tylko przez poszanowanie ludowej kultury tradycyjnej. Yanka Rudzka czyta tę książkę jeszcze w São Paulo i prawdopodobnie pod jej wpływem zaczyna się interesować tradycją Salvadoru.

Lia Robatto wspomina samą choreografię *Ex-Votos* jako niezwykle oszczędną w ruchach. „Yanka chciała osiągnąć efekt upodobnienia tancerza do ludzkiej figurki *ex-voto* stojącej na baczność z rękami blisko tułowia. Prawie cała choreografia była opracowana pod kątem tej wyprężonej figury”³⁰. Robatto twierdzi, że ta choreografia była niezwykle minimalistyczna, ruchy postaci oszczędne, a stojąca na baczność i wykonująca niewielkie ruchy tancerka miała przywoływać niezwykle efekt scenicznej obecności. Nowością było także zaprezentowanie choreografii na zamontowanej na środku publicznego placu scenie. Postać praktycznie tańczyła na ulicy.

Zarówno *ex-votos*, jak i *orixá* Oxalá stają się inspiracją w późniejszej pracy twórczej. Wskazuje na to tematyka choreografii – *Ex-Votos* i *Águas de Oxalá* (ta ostatnia nazywa – „wody Oxalá” – oznacza właśnie wodę niesioną

przez wyznawców *candomblé* w trakcie święta *Lavagem*). Zwłaszcza *Ex-Votos* stawaloby się w tym sensie projektem emblematycznym dla całej obecności artystki w Salvadorze. Pośrednio, przez miejsce kultu Bonfim, *ex-votos* wiążą się z energią Oxalá i oddają dialektykę dwóch porządków duchowych, między którymi znajdowała się Yanka, praktykująca katolicka zafascynowana obrzędem *candomblé*.

* Tekst powstał w ramach projektu artystyczno-badawczego „Yanka Rudzka. Zaczyn”, realizowanego przez Culture.pl, Art Stations Foundation i Vivadança Festival Internacional. Inicjatywa jest częścią programu prezentacji polskiej kultury w Brazylii organizowanego przez Culture.pl w 2016 roku. Więcej informacji na stronie Culture.pl/brasil.

Przypisy

- ¹ *Candomblé* jest określeniem zespołu brazylijskich kultów religijnych afrykańskiego pochodzenia. Jego podstawowym założeniem jest obecność w trakcie obrzędów afrykańskich duchów *orixá*, które opętują inicjowanych i przygotowanych do tego wyznawców. W *candomblé* centralną funkcję pełnią muzyka i taniec. Poszczególnym *orixás* przyporządkowane są określone, grane na trzech bębnach rytmy oraz wyrażające ich naturę tańce. Wyznawcy *candomblé* wierzą, że owładnięty świętym transem tancerz swoimi ruchami wyraża obecność *orixá*. Wiele współczesnych artystów interesuje się tańcem i muzyką *candomblé*. Początków tej trwającej do dzisiaj fascynacji należy szukać w dokonaniach artystycznych Yanki Rudzkiej i innych artystów pierwszej połowy XX wieku.
- ² „Y” używane jest w brazylijskiej pisowni imienia artystki.
- ³ Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, Universidade Estadual De Campinas, Instituto De Artes, Campinas 1998.
- ⁴ Powołuję się tu szczególnie na rozmowy przeprowadzone przeze mnie z Lią Robatto (27.03.2015) i inną ważną postacią tańca brazylijskiego – Dulce Aquino (20.11.2015).
- ⁵ Rozmowa autora z Lią Robatto 27.03.2015.
- ⁶ Antonio Risério, *Avant-garde na Bahia*, Ed. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo 1995, s. 105.
- ⁷ Takiego określenia używa Antonio Risério, aby opisać patologiczną nieprzystawalność dwóch kultur – tej nazywanej wysoką i łączonej ze światem kolonialnych norm oraz kulturą pochodzenia afrykańskiego.
- ⁸ Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, dz. cyt.
- ⁹ Sformułowanie „figura pamięci” jest w tym kontekście moją autorską propozycją. Pamiętając przede wszystkim o przywoływanym w późniejszych partiach tekstu rozróżnieniu Pierre’a Nory na intymną pamięć utrwaloną w gestach, ciele i sferze prywatnej w opozycji do oficjalnej historii, chciałbym zaproponować określenie „figury pamięci” oznaczające zachowane w pamięci istotne chwile, które przywołują na nowo rzeczywistość inną niż ta utrwalona przez oficjalną wersję historii. Pojęcie to dotyczy miejsc, które są w sposób szczególny uwikłane w kwestie pamięci i historii. Chodzi o mocne i konkretne wspomnienie, które utrwala się i pod różuje w czasie. Nora mówi o procesie przechodzenia „od pamięci do historii...”, co oznacza według niego zanik pamięci indywidualnej na rzecz większych konstruk-

- tów historii. Można by tu ewentualnie doszukiwać się podobieństw także z pamięcią utrwalaną za pomocą mocnych i powracających nieustannie scen w spektaklach Tadeusza Kantora. Utracona przeszłość artysty dzięki tej technice jakby zastyga. Patrz: Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, Wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi.
- ¹⁰ Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, dz. cyt., s. 153.
 - ¹¹ Rozmowa autora z Lią Robatto (18.11.2015).
 - ¹² Carmen Paternostro Schaffner, *A dança expressionista, Alemanha e Bahia*, EDUFBA, Salvador 2012, s. 21.
 - ¹³ Antonio Risério, dz. cyt., s. 105.
 - ¹⁴ Użyte kilkakrotnie przez Risério sformułowanie „tematyka europejska” wydaje się bardzo ogólne. Staje się jednak bardziej oczywiste, kiedy weźmiemy pod uwagę kwestię pojawienia się europejskiego modernizmu w Brazylii. „Tematyka europejską” były często określane tematy modernizmu w ogóle. W tym przypadku chodziłoby o taniec ekspresjonistyczny. Patrz: Lia Robatto, *Dança em Processo – A Linguagem do Indizível*, Centro Editorial e didático da Universidade Federal da Bahia, Salvador 1994; Carmen Paternostro Schaffner, *A dança expressionista, Alemanha e Bahia*, EDUFBA, Salvador 2012; Antonio Risério, *Avant-garde na Bahia*, dz. cyt., s. 112.
 - ¹⁵ Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, dz. cyt., s. 167.
 - ¹⁶ Rozmowy autora z Lią Robatto (27.03.2015) i Dulce Aquino (20.11.2015).
 - ¹⁷ Antonio Risério, dz. cyt., s. 105.
 - ¹⁸ Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, op. cit., s. 171.
 - ¹⁹ Cytat przytoczony za Maria Claudia Alves Guimarães, która w swej pracy naukowej dotarła do archiwalnych artykułów z tamtego okresu. „A Gazeta”, 24 stycznia 1958.
 - ²⁰ James Clifford *Kłopoty z kulturą, dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Durak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Sznajderman, wyd. KR, Warszawa 2000.
 - ²¹ Proces kształtowania się brazylijskiej awangardy w oparciu o wzorce europejskie, ale z uwzględnieniem rodzimej tradycji afrobrazylijskiej i tradycji rdzennych Indian opisuje właśnie książka Risério *Avant-garde na Bahia*.
 - ²² A. Risério, dz. cyt., s. 90.
 - ²³ Tamże, s. 53.
 - ²⁴ Tamże, s. 90. W latach 50. podejście antropologiczne zainspirowane było „Tygodniem sztuki współczesnej”, który miał miejsce w 1922 roku w São Paulo (najważniejsi uczestnicy tego ruchu to Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila Amaral, Raul Boop, Vila Lobos i inni).
 - ²⁵ A. Risério, dz. cyt., s. 111.
 - ²⁶ Por. Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Instytut Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.
 - ²⁷ Antonio Risério, dz. cyt., s. 111.
 - ²⁸ Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, Wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi.
 - ²⁹ Encyklopedia Itau, www.encyclopedia.itaucultural.org.br/termo5433/ex-voto.
 - ³⁰ Tamże.