

W czwartym numerze „Zwrotnicy” z 1923 roku ukazała się anonimowa informacja dotycząca przedstawienia *Kokaina/Cocain*, którego głównymi twórcami byli August Zamoyski oraz jego żona Rita Sacchetto. Autor wzmianki, który z dużym prawdopodobieństwem nigdy nie miał okazji oglądać występu, swoją wypowiedź oparł na artykule opublikowanym 5 kwietnia 1922 roku w wiedeńskim dzienniku „Neue Freie Presse”¹. Cytując jego fragment, następująco charakteryzował wydarzenie: „Program cudów! [...] Cuda, które dyrekcja ronacherowskiego Varietés nagromadziła tym razem w niebywałej obfitości, pozostają cudami nawet dla niedowiarków naszej sceptycznej epoki... W królestwie nadzmysłowości wiedzie nas sketch taneczny *Kokaina*, który ukazuje nam Ritę Sacchetto na szczycie jej tanecznych i mimicznych możliwości. Hr. Zamoyski stworzył ramy prawdziwie artystyczne dla tej symfonii dźwięków i barw”².

Kokainę/Cocain w Wiedniu wystawiono w Teatrze Ronacher, który powstał w miejscu spalonego Teatru Miejskiego, wybudowanego w 1871 roku. Budynek zniszczony przez pożar odbudowano z inicjatywy Antona Ronachera. Nowy właściciel zmienił charakter placówki, tworząc Teatr Varieté połączony z hotelem. Ten zwrot programowy był szeroko komentowany w ówczesnej prasie, o czym może świadczyć artykuł opublikowany na łamach „Neue Freie Presse” w 1909 roku, pod znamienym tytułem *Walka pomiędzy Varieté a teatrem (Der Kampf zwischen Varieté und Theater)*³. Zgodnie z nowym profilem w programie przeważał repertuar rozrywkowy, zdominowany przez występy kabaretowe, iluzjonistyczne, akrobatyczne, taneczne i muzyczne.

Na podstawie informacji teatralnych zamieszczanych w dzienniku „Neue Freie Presse” wiadomo, że *Kokaina/Cocain* w stolicy Austrii była pokazywana niemal przez cały kwiecień 1922 roku. Pod koniec miesiąca pojawiła się wzmianka o pożegnaniu „Programu cudów”, zawierającego poza *Kokainą/Cocain* m.in. występy „węgierskiej Yvette Guilbert” i komika Armina Berga, a także iluzjonistyczną nowość, czyli spektakularne rozcinanie kobiety piłą na pół, wprowadzone w 1921 roku⁴. Z zapisków Sacchetto wynika, że pokaz w Wiedniu poprzedziła prezentacja *Kokainy/Cocain* w marcu w Monachium na deskach prestiżowego Deutsches Theater. Jego dyrektorem był wówczas Hans Gruss (Gruß), kładący duży nacisk na wysoki poziom kierowanej przez niego sceny, nieustępującej podobnym miejscom na świecie⁵.

W kolejnych miesiącach 1922 roku *Kokaina/Cocaine* odbyła dalsze tournée, obejmujące Zagrzeb (maj), Budapeszt (czerwiec), ponownie Monachium (lipiec) i Pragę (październik), zwykle stanowiąc jeden z punktów programu o charakterze rozrywkowym⁶.

Niestety na tym etapie moich badań dotyczących Rity Sacchetto nie udało mi się odnaleźć scenariusza tego interesującego projektu. Dlatego podstawowe informacje na temat jego fabuły i obsady zostały oparte głównie o zachowane recenzje i plakaty reklamowe. Na podstawie tak skąpych źródeł można pokusić się jedynie o zarysowanie głównego wątku *Kokainy/Cocain*, określanej w dostępnych materiałach jako skecz. Opowieść została osnuta wokół zażycia tytułowej kokainy przez młodzieńca rozdartego między na-

1 *Das Programm* (1922: 7).
2 *Sketch Kokaina* (1923: 123).
3 *Der Kampf* (1909: 15).

4 „Neue Freie Presse” (1922).
5 *L'arte e viaggi*.
6 Deutsches Theater München (1922); Theatre Alhambra Praha (1922).

ukami Buddy a urokami beztróskiego życia. W czasie narkotycznego transu główny bohater zostaje ukarany przez napotkanego hinduskiego boga za to, że nie potrafił wyrzec się ziemskich rozkoszy, uniemożliwiających zgłębianie praktyk religijnych. Młodzieniec przeżywa noc grozy, w czasie której traci wszystko to, czego wcześniej pożywał. Doznany w tym czasie koszmar zmienia postępowanie bohatera, ostatecznie prowadząc go na drogę prawdy, mądrości i oświecenia.

Oczywiście formuła skeczu mająca na celu rozbawienie publiczności nie pozwalała na wprowadzenie ambitnej fabuły. Z pewnością duży nacisk został położony na komizm sytuacyjny i wyrazistość postaci, które prawdopodobnie nie używając głosu (pantomima), odgrywały swoje role przy użyciu ruchu, mowy ciała i gestu. W przedstawieniu występowała Rita Sacchetto oraz jej uczennica Waleria (Wally, Valerié) Kończyńska (Konchinsky), zmieniana przez monachijską tancerkę Anny Gerzer, a także Ralph Birron (Jan Gwalbert Henryk Pawlikowski) i Alex Olevin⁷. Sacchetto poza tańcem hiszpańskim do utworu Antona Rubinsteina odegrała rolę upiора/mumii (Mumia chińska). Alex Olevin wcielił się w zmorę, Kończyńska w indyjskiego boga, a Birron w młodzieńca. Dodatkowo Kończyńska i Birron tańczyli partie prawdopodobnie nawiązujące do klasycznego baletu (il. 5). W przedstawieniu wykorzystano utwory muzyczne Rubinsteina, Georges'a Bizeta, Charlesa Cuvilliera. Za reżyserię przedstawienia i projekty kostiumów odpowiadała Sacchetto, natomiast Zamoyski był autorem dekoracji oraz inscenizacji spektaklu. Ten moment w ich dorobku uwieczniła wspólna fotografia, na której tancerka pozuje w kreacji wykorzystanej w przedstawieniu, a jej mąż w oryginalnym turbanie (il. 1).

W 1923 roku pokaz *Kokainy/Cocain* odbył się też w warszawskim Teatrze Nowości, ale w innej obsadzie. W przedstawieniu poza Sacchetto wzięła udział słynna para tancerzy Feliks Parnell (Feliks Grzybek) i jego żona Nina Pawliszczewa, którą poznał w czasie pobytu w Rosji (1915–1921), pracując m.in. w Odessie, Petersburgu i Tyflisie (dziś Tbilisi)⁸. Jak podkreślał recenzent „Kuriera Warszawskiego”: „[...] publiczność warszawska stawiała się licznie żądna ujrzeć słynną tancerkę Ritę Sacchetto w fantastycznej



Il. 1. Rita Sacchetto i August Zamoyski, ok. 1923, fot. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

pantomimie tanecznej własnego jej układu p.t. *Kokaina*. Nowość ta wypadła b. udatnie, a lwia część sukcesu przypadła w udziale primabalerinie Pawliszczewej i baletmistrzowi Parnellowi, który z właściwą sobie pomysłowością ułożył barwne tańce epizodyczne. P. Rita Sacchetto ukazała się niestety, raz jeden tylko, szkicuując na sposób malarski klasyczną postać tancerki andaluzyjskiej, ale zjawisko to warte było widzenia, jak również dekoracje i zjawy fantastyczne pomysłu p. A. Zamoyskiego⁹.

W zasadzie *Kokaina/Cocain* była jednym z ostatnich ważnych projektów w dorobku Rity Sacchetto. W 1922 roku miała 42 lata, jeśli za pewnik przyjmiemy 1880 jako rok jej urodzenia, co oczywiście dla tancerki stanowiło już kres kariery. Zamoyski, rocznik 1893, był młodszy o kilkanaście lat od swojej partnerki. Zawarte w Wiedniu w 1917 roku małżeństwo było mezaliansem, na który wpłynęła jeszcze dodatkowo znaczna różnica wieku oraz artystyczna działalność Sacchetto.

7 Theatre Alhambra Praha (1922).

8 Mamontowicz-Łojek (1972: 12–13).

9 *Pantomima* (1923); Parnell (2003: 123).

W 1918 roku para przeniosła się do Zakopanego. Po latach przywołując tę chwilę, Sacchetto w swoich wspomnieniach pisała: „W 1918 roku warunki w Wiedniu, gdzie przebywaliśmy, na skutek upadku Austrii, stały się bardzo a nawet ogromnie trudne, brakowało żywności. Mój mąż doradzał mi, by uciec od tej biedy i odwiedzić z nim jego ojczyznę, zamiast wracać do Berlina, lub do mojej willi nad Ammersee [Jezioro Ammer, niedaleko Monachium] [. . .] i tak on przywiózł mnie do swojej wyjątkowej górskiej miejscowości Zakopane, kurortu u stóp wysokich Tatr [. . .]. Tu nie brakowało niczego. Zachwyceni pięknem natury zdecydowaliśmy się kupić willę w chłopskim [sic!] stylu, jednak trzeba było dobudować salę taneczną. Nad moją salą taneczną mój mąż urządził następnie swoje atelier rzeźbiarskie [. . .]. Tak więc nasze polskie gniazdko było położone na brzegu lasu, z widokiem na owianą legendami górę Giewont. [. . .] Stało się ono naszym małym, rozkosznym rajem, w którym [. . .] mogliśmy się poświęcić z zapałem naszym ukochanym sztukom”¹⁰. Małżeństwo zamieszkało w Willi Forma¹¹. Na zachowanych fotografiach ukazujących werandę budynku wzniesionego w stylu zakopiańskim poza Sacchetto i Zamoyskim można odnaleźć m.in.: Witkacego, Witolda Hulewicza, Jana Kasprowicza, Egonę Petriego, Zbigniewa Pronaszkę. Szybką asymilację w nowym środowisku potwierdzał też Zamoyski, piszący o nawiązaniu nowych kontaktów artystycznych i towarzyskich, stanowiących rozwinięcie relacji zapoczątkowanych udziałem w wystawach ugrupowania Bunt w Poznaniu i Berlinie w 1918 roku¹². Efektem tego „oddychania »zakopianiną« po uszy”¹³ był jego związek z grupą formistów, z którą wystawiał w latach 1919–1921, dodatkowo publikując teksty teoretyczne, podejmujące głównie problematykę nowoczesnej rzeźby¹⁴.

10 Sacchetto ([b.d.]).

11 Liczne przebudowy zmieniły kształt Willi Formy, która obecnie jest położona przy ul. Skibówki 15. Za pomoc w jej zlokalizowaniu bardzo dziękuję Panu dr. hab. Zbigniewowi Możdzierzowi z Muzeum Tatrzańskiego im. dr. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem.

12 Malinowski (1991); Kossakowska-Szanajca (1993); Bunt (2003); Salamon-Radecka (2011).

13 Zamoyski (1968: 27).

14 Lameński (2011); Chrudzińska-Uhera (2013: 162–181); Geron (2015); Geron (2017: 45–60).

Rita Sacchetto mieszkając pod Tatrami, już nie tak intensywnie jak przed I wojną światową kontynuowała swoje europejskie występy, odwiedzając m.in.: Wiedeń, Monachium, Berlin, Kolonię, Lipsk, Pragę, Budapeszt, Sofię, Hagę i Rotterdam¹⁵. Jej pokazy zapowiadane jako „rozmaitości taneczne” lub „poematy taneczne” cieszyły się też dużym zainteresowaniem w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, we Lwowie, w Łodzi, Lublinie, Bydgoszczy i innych miastach¹⁶. W tych prezentacjach artystka często odwoływała się do swoich wcześniejszych występów. Światową sławę przyniosły jej „obrazy taneczne”, którymi zadebiutowała w 1905 roku w Monachium. Ich koncepcja opierała się na połączeniu układów tanecznych z pantomimą, prezentowanych na tle wybranych utworów muzycznych. Dużą rolę w tym przedstawieniu odgrywały kostiumy inspirowane obrazami ukazującymi sławne postaci kobiece. Wśród tych bohaterek można odnaleźć księżnę Devonshire znaną z płócien Thomasa Gainsborough, Madame Récamier portretowaną przez François Gérarda i Jacques’a L. Davida, czy też cesarżową Eugenię w stroju skopiowanym z obrazów Franza Xavera Winterhaltera¹⁷.

Za sprawą artystycznych powiązań męża Sacchetto włączyła się w działalność polskiej awangardy. Na przełomie 1919 i 1920 roku odbyła się wspólna wystawa formistów i poznańskiego Buntu. Towarzyszyły jej Wieczory „Zdroju”, organizowane przez czasopismo „Zdrój”, w których programie znajdowały się też występy Sacchetto. Zwieńczeniem kilkuczęściowego IV. Wieczoru „Zdroju” był pokaz tańca formistycznego *Mumia*, poprzedzony wstępem Zamoyskiego, wyjaśniającym jego założenia¹⁸. Główne postulaty tego oryginalnego przedsięwzięcia zostały przedstawione w manifestie *Cele artystyczne Rity Sacchetto (Objaśnienia teoretyczne)*, stanowiącym jedyny na naszym gruncie przykład tekstu dotyczącego tańca, powstałego w kręgu awangardy¹⁹. Analizując w układzie chronologicznym dorobek swojej żony, Zamoyski wydzielił w nim dwie podstawowe części: impresjonistyczną i ekspresjonistyczną – formistyczną. Opisując ostatnią z nich m.in. właśnie

15 *L'arte e viaggi*.

16 *L'arte e viaggi*.

17 Geron (2019).

18 *IV Wieczór Zdroju* (1919: 125).

19 Zamoyski ([1919]).



Il. 2. Rita Sacchetto w kostiumie do tańca formistycznego *Mumia*, 1919, fot. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

w kontekście *Tańca Mumii*, podkreślał, że stanowi ona „splot elementów”, do których zaliczył barwę utożsamianą w tym wypadku z kostiumem oraz ruch ciała i dźwięk, ostatecznie prowadzące do „skonstruowania dzieła bez treści przedmiotowej”, określonego dalej jako Czysta Forma w tańcu. Poglądy Zamoyskiego odnoszące się do tańca wiązały się z jego teoriami na temat rzeźby, w których pojawiło się inspirowane traktatem Witkacego określenie Czysta Forma/ /Czysty Kształt, stanowiący syntezę „absolutnej abstrakcji” i „absolutnej harmonii przyrody”²⁰. Echa tej koncepcji można

20 Zamoyski (1922: 62–67).



Il. 3. Jerzy Hulewicz, *Taniec Mumii*, repr. „Zdrój” 1920, r. IV, t. X, z. 1/2, s. 1

odnaleźć w opinii recenzenta, podkreślającego, że „kreatcja 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 [...]”²¹. Idea połączenia różnych sztuk wprowadzana przez duet Sacchetto–Zamoyski, mająca swą kulminację w tańcu formistycznym, była bliska poszukiwaniom awangardy. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje środowisko monachijskie, z którym związki przed I wojną światową mieli zarówno Sacchetto, jak i Zamoyski. Stolica Bawarii była ważnym centrum rozwoju tańca nowoczesnego. Tutaj też powstał Teatr Artystów, postulujący zerwanie z tradycją i dążący – o czym pisał Hugo Ball – do znalezienia „sztuk, które nie byłyby tylko »dramatem«, ale przedstawiałyby podstawę całej dramatyczności życia i wpływały równocześnie z korzeni tkwiących w tańcu, kolorze, geście, muzyce i słowie”²². Jednym z wymienianych

21 *IV Wieczór Zdroju* (1919: 125).

22 Ball (1914).



Il. 4–5. *Kokaina/Cocain*, fot. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

przykładów był *Der gelbe Klang* (*Żółty dźwięk*). Dramat napisany przez Wassilego Kandinskiego w 1912 roku miał być przykładem abstrakcyjnej syntezy sztuk, złożonej z muzyki, tańca i barw. Z kręgiem Kandinskiego i *Der Blaue Reiter* współpracował też Alexander Sacharoff, z którym właśnie w 1912 roku występowała Sacchetto. Dzięki tym relacjom tancerka mogła zetknąć się z oryginalnymi koncepcjami, które później odegrały ważną rolę w budowaniu podstaw tańca formistycznego.

Na podstawie materiałów reklamujących *Kokainę/Cocain* wiadomo, że niepowtarzalny *Taniec Mumii* stanowił jego część. Poza nim zostały wymienione tańce hiszpańskie, które zresztą były wykonywane przez Sacchetto od początku jej kariery. Na podstawie autentycznych strojów artystka projektowała własne kostiumy sceniczne. Jak podkreślała, chciała wykreować postać „wyniosłej Andaluzyjki, której dumę i godność wspaniale potrafili oddać Velazquez

i Goya”²³. Odnosząc warstwę wizualną nie do tradycyjnych tancerek, ale ich malarskiej wizji, także w części muzycznej nie opierała się bezpośrednio na tamtejszej muzyce, ale utworach Antona Rubinsteina i Maurycego Moszkowskiego, inspirowanych folklorem hiszpańskim. Jej dążeniem nie było naśladowanie oryginałów, ale próba oddania ducha kraju. Na zachowanych fotografiach artystka jest przedstawiona w długiej, ciemnej sukni nawiązującej do strojów hiszpańskich (il. 4). Obok niej znajduje się zagadkowa postać w masce i kostiumie zdradzającym wpływy orientalne. Co warto podkreślić, odniesienia do kultur pozaeuropejskich towarzyszyły występom artystki już wcześniej. Wielokrotnie powracała do tematu *Djamileh* zaczerpniętej z opery Bizeta. Wraz ze swymi uczennicami prezentowała *Boga i Bajaderę* inspirowaną poematem Johanna Wolfganga Goethego

23 *Spanish dancing* (1910).

o tym samym tytule. Utwór, w którym wędrujący po świecie hinduski bóg obdarza ogromnym uczuciem spotkaną tancerkę, a w finale zabiera ją ze sobą do nieba, ilustrowały cztery tańce: *Campanella* (Liszt), *Taniec wschodni*, *Taniec z welonem* i *Bóg błogostawi Bajaderę*²⁴. W archiwum artystki zachowała się ciekawa fotografia podpisana „Pagode”. Wykonana w 1919 roku w Wiedniu przedstawia Sacchetto w charakterystycznym ujęciu odwołującym się do indyjskiego sposobu obrazowania boga Śiwę, jako mistrza i władcy tańca (Nataradża). Również postaci odgrywające w przedstawieniu *Kokaina/Cocain* rolę Mumii chińskiej, boga indyjskiego i zmory zwracają uwagę orientalnymi strojami i maskami. Właśnie jako Mumia/Mumia chińska Sacchetto prezentowała swój taniec formistyczny (il. 2–3). Na zachowanej fotografii pozuje we wzorzystej szacie spowijającej jej ciało. Natomiast twarz zakrywa maska pochodząca z japońskiego teatru nō, której użycie w tym wypadku miało raczej charakter przypadkowy. Uosabiające tajemnicze piękno kobiece maski (prawdopodobnie w przedstawieniu została wykorzystana maska zō-onna) charakteryzowały się kolorystyką nawiązującą do pobielonych twarzy oraz namalowanymi wysoko na czole włosami rozdzielonymi pośrodku przedziałkiem. O łagodnej ekspresji decydowały podkreślone źrenice wydłużonych oczu, wydepilowane brwi, rozwarte usta z charakterystycznie zaokrąglonymi kącikami warg²⁵. Twarz zasłoniętą maską ma także druga z fantastycznych postaci, którą można odnaleźć na jedynej fotografii prezentującej scenografię do przedstawienia. Obok niej niemal w centrum sceny jest usytuowany na owalnym podwyższeniu rodzaj dwudrzwiowego mebla (szafka?), bez podziałów w środku, o kształcie zbliżonym do pięcioboku, zamkniętym łukiem dwudzielnym kotarowym. Jego wnętrze oraz wewnętrzna część drzwi są zdobione malowidłami. Na skrzydłach umiejscowiono dwie pary postaci, natomiast w środku trzy. Ich uproszczone kształty, kojarzące się z cyklem rzeźbiarskim Zamoyskiego *Ich dwoje*, są budowane charakterystycznymi łukami. Z lewej strony sceny znajduje się umiejscowiona duża, przestrzenna forma, przybierająca kształt dziurki od klucza, która może kojarzyć się z bramą (?). Prawą stronę zamyka z kolei rodzaj mebla lub

łodzi nakrytej baldachimem. Niestety rola tych elementów scenografii nie jest znana (il. 6).

Po zakończeniu tournée z przedstawieniem *Kokaina/Cocain* kostiumy mogły być wykorzystane w innych realizacjach. W sierpniu 1925 roku „Głos Zakopiański” donosił o pokazie *Taneczne bajki*, wśród których została wymieniona bajka indyjska i bajka chińska, wykonywane w oryginalnych maskach i kostiumach²⁶. W tych pokazach uczestniczyły uczennice kształcące się w Szkole Tańca Rity Sacchetto, otwartej w zakopiańskiej Willi Forma 1 lipca 1920 roku. Do tej placówki były przyjmowane już kilkuletnie dzieci. Świadczą o tym zachowane zdjęcia, na których są widoczne pojedyncze postaci lub pary w układach tanecznych, nagie lub przebrane w stroje z różnych epok i kultur²⁷.

Kluczowym elementem skeczu *Kokaina/Cocain* stało się zażycie przez głównego bohatera narkotyku, o którym Witkacy pisał: „Z daleka tylko słyszymy w bezsilnej wściekłości piekielny chichot »białej wróżki«, szydzącej z nas i wabiącej nas do jeszcze dalszych orgii w jej piekielnym towarzystwie”²⁸. Z początkiem 1926 roku Witkacy rozpoczął intensywne doświadczenia z kokainą. Ich bezpośrednim rezultatem, poza portretami opatrzonymi znakiem Co, jest opis kokainowego transu zawarty w wydanej w 1927 roku powieści *Pożegnanie jesieni*. Również na jej kartach można odnaleźć wiele odniesień do kultury indyjskiej, którą artysta miał okazję poznać podczas swej podróży do Australii (1914), odwiedzając wówczas Cejlon i Bombaj. Podobną trasę pokonują wykreowani przez Witkacego bohaterowie Hela i Atanazy, którzy: „Mieli jedną jeszcze rezerwę: Indie. Tam znalazła Hela, na razie w książce Sir Grahama Wensleya i na mapie, jakąś mniej znaną miejscowość, Apura gdzie dorocznie właśnie w czerwcu zgromadzały się tysiące wiernych dla uczczenia, ręką samego Buddy zasadzonego, świętego banyanu – tam miało nastąpić objawienie ostateczne”²⁹. Na kolejnych stronach Atanazy przeżywający erotyczny sen z Helą widzi ją jako „indyjską bogini”, stając się następnie sam „indyjskim bogiem”, któremu „wyrosło po pięć rąk z każdej strony”³⁰. W *Pragmatystach* (1919) poja-

24 Geron (2019).

25 Żeromska (2003: 233, 242–243).

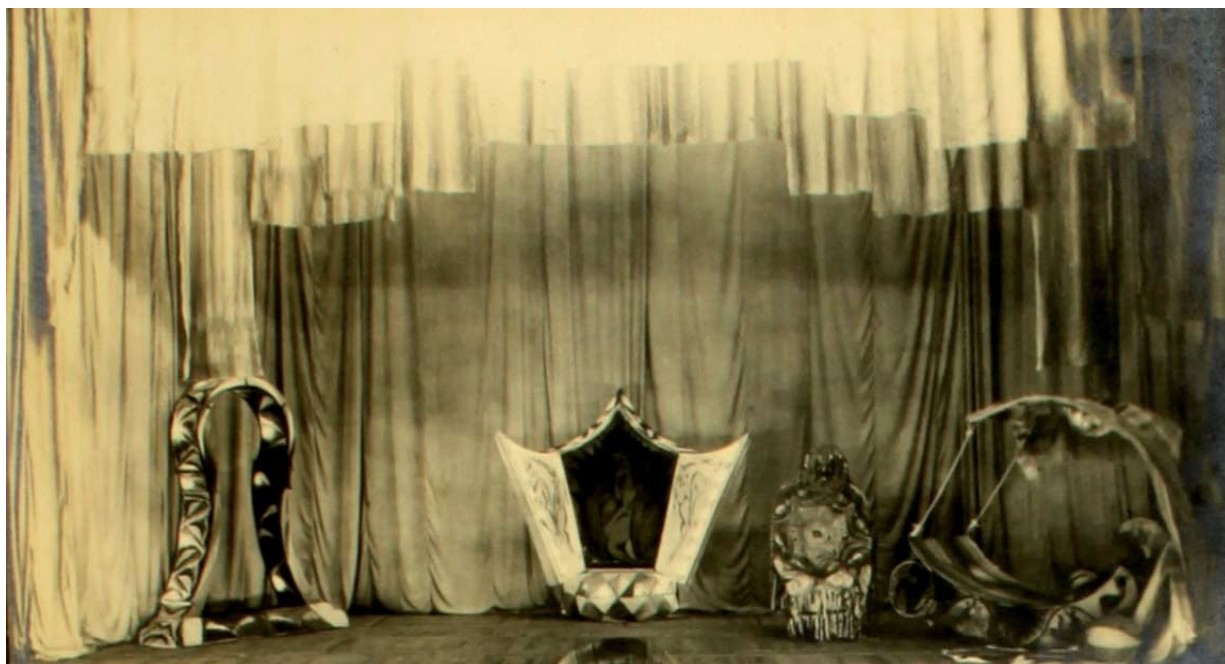
26 *Taneczne bajki* (1925: 4); Album z fotografiami.

27 Geron (2015: 260–261); Album z fotografiami.

28 Witkiewicz (1993: 72).

29 Witkiewicz (2014: 410).

30 Witkiewicz (2014: 467).



Il. 6. *Kokaina/Cocain* – scenografia projektu Augusta Zamoyskiego, fot. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

wia się z kolei Mumia Chińska, mówiąca kobiecym głosem, posiadająca maskę zamiast twarzy, olbrzymie pazury do pięciu centymetrów długości. Jej ciało jest owinięte żółtą szatą, a sposób poruszania określono jako płynny, „wybrzuszający się”³¹. Oczywiście trudno jednoznacznie wskazać, jaki wpływ na scenariusz mógł mieć Witkacy, którego łączyły silne związki towarzyskie i artystyczne z Sacchetto i Zamoyskim.

Opowieść zawarta w *Kokainie/Cocain* odwołująca się do przemiany zachodzącej w postępowaniu młodzieńca, nawiązuje do sansary – nieskończonej wędrówki dusz, odrzucenia rządu, chciwości, świata iluzji, przywiązania do przedmiotów świata zewnętrznego, na rzecz pełnego oświecenia. W dorobku Zamoyskiego znajdowała się *Samsara (Samsara)*³². Rzeźba powstała prawdopodobnie po 1917 roku, stanowiła ciekawy przykład inspiracji filozofią hinduską w rzeźbie. Podarowana Jerzemu Hulewiczowi uległa zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Jej temat odpowiadał zainteresowaniom Hulewicza, autora powieści *Samskâra*³³, a także mającej jeszcze korzenie młodopolskie,

fascynacji hinduizmem widocznej w środowisku skupionym wokół czasopisma „Zdrój”³⁴.

Bezpośrednie doświadczenia z kokainą Sacchetto i Zamoyskiego w tym momencie nie są znane. Natomiast stopniowe ograniczenia związane z dostępem do narkotyku nie wpłynęły na zmniejszenie jego popularności w kręgach artystycznych. Wprowadzenie tytułu *Kokaina/Cocain* mogło mieć też znaczenie marketingowe, mające na celu przyciągnięcie widzów i w zasadzie nie było niczym oryginalnym. Jedną z najśłynniejszych uczennic Sacchetto, która kształciła się pod jej kierunkiem w Berlinie od 1915 roku, była Anita Berber (1899–1928). W listopadzie 1922 roku w Wiedniu w programie jej *Wieczoru tanecznego* można odnaleźć prezentację *Cocain* i *Morphium*³⁵. Osadzając scenariusz przedstawienia w kulturze hinduskiej, Sacchetto i Zamoyski wpisali się z kolei w popularny nurt fascynacji orientem w tańcu. Na jego popularyzację duży wpływ miały występy japońskiego zespołu teatralnego Otojirō Kawakamiego oraz jego żony aktorki i tancerki Sady Yakko. Spektakle odbyły się podczas trwania Wystawy Światowej w Paryżu w 1900 roku w słynnym Théâtre Loie Fuller, której taneczne prezentacje stanowiły jedną z atrakcji międzynarodowej imprezy. Tokij-

31 Witkiewicz (1985: 198); Degler (2009: 18).

32 Kossakowska-Szanajca (1993: 37).

33 Hulewicz (1918).

34 Tuczyński (1981: 183–186).

35 Fischer (1988: 75).

ska trupa, entuzjastycznie witana w stolicach europejskich, w 1902 roku odwiedziła też Lwów, Kraków, Łódź i Warszawę³⁶. Od początku XX wieku wątki orientalne silnie zaznaczyły swą obecność w dorobku dużej grupy artystek. Do prekursorok tego nurtu należała m.in. Amerykanka Ruth St. Denis. Podobnie jak współczesne jej pionierki tańca nowoczesnego Isadora Duncan i wspomniana wyżej Loie Fuller poszukiwała nowych form w kreowaniu ruchu. Pierwszym tańcem egzotycznym pokazanym w 1906 roku była *Radha*, czerpiąca z mitologii hinduskiej, następnie powstały np. *Kadziłło* i *Kobry*. Dwa lata później w wiedeńskim Teatrze Ronacher, w którym kilkanaście lat później była zaprezentowana *Kokaina/Cocain*, Ruth St. Denis przedstawiła m.in. taniec *Jogin*. W kolejnych latach poszerzała swój repertuar o realizacje inspirowane starożytną Grecją i Egiptem³⁷. W 1909 roku tańcami *Kwiat Lotosu* i *Taniec Lzydy* zadebiutowała Sent M'ahesa, odwołując się do egipskich malowideł i płasko-rzeźb³⁸. Jej występ w Warszawie w 1921 roku w jednej z recenzji został określony jako „zjawiskowy”, w którym artystka „za pomocą formy, rytmu, barwy i dźwięku odsłoniła przed nami fascynujący świat mistycznego Wschodu”³⁹. Egzotyczne występy taneczne, a należały do nich także *Taniec Mummii* i *Kokaina/Cocain*, opierały się na mieszance elementów pochodzących z różnych kultur, tworząc artystyczne kreacje, w których często wyobraźnia górowała nad rzeczywistością.

Działalność Sacchetto, począwszy od sukcesu, który odniosła obrazami tanecznymi, wpisywał się w nurt tzw. wolnego tańca. Poszerzenie działalności formistów o taniec, za sprawą związku artystki z ugrupowaniem, nawiązywało do działalności innych grup awangardowych. Marinetti w 1917 roku opublikował manifest *Tańca futurystycznego*, promujący czystą ideę ruchu. Wieczorom poezji dadaistycznej towarzyszyły pokazy tańca Sophie Tauber (Arp), współpracownicy Rudolfa von Labana, twórcy tańca ekspresyjnego. Z grupą Der Blaue Reiter związany był wymieniany już Alexander Sacharoff. W 1920 roku Walter Gropius zaprosił do współpracy rzeźbiarza Oskara Schlemmera, by ten za pomocą masek i oryginalnych kostiumów zamieniał

wykonawców w bryły przestrzenne. Wszystkie te działania, do których nawiązywała idea tańca formistycznego, w dużej mierze dążyły do połączenia tańca, pantomimy, nowego ruchu scenicznego z awangardowym malarstwem i rzeźbą, przy jednoczesnym podkreśleniu sfery emocjonalnej.

Bibliografia

Archiwalia

Album z fotografiami = Album z fotografiami Rity Sacchetto, (ML), Archiwum Fotografii, nr inw. 1.6884/1-23, 1.6881/1-65.

Deutsches Theater München 1922 = Deutsches Theater München [program], 16–31, März 1922.

L'arte e viaggi = L'arte e viaggi si Rita Sacchetto, rkp., t. 55, (ML), nr inw. 5818.

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (ML). Sacchetto [b.d.] = Margherita Zamoyska z d. Sacchetto, [Pamiętniki], mps, t.54, (ML), nr inw. 5820.

Theatre Alhambra Praha 1922 = Theatre Alhambra Praha [program], Říjen 1922.

Publikacje

IV Wieczór Zdroju 1919 = [b.a.], *IV Wieczór Zdroju*, „Zdrój” 1919, t. IX, nr 6, s. 125–126.

Ball 1914 = Ball Hugo, *Monachijski Teatr Artystów: wyjaśnienie kwestii zasadniczych (1914)*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, wybór i opracowanie Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko, wstęp Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009, s. 108–114.

Bunt 2003 = *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925*, koncepcja katalogu Grażyna Hałas, Agnieszka Salamon, Muzeum Narodowe w Poznaniu listopad 2003–styczeń 2004, Poznań 2003.

Chrudzimska-Uhera 2013 = Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Warszawa 2013.

Das Programm 1922 = [b.a.], [Ronacher]. *Das Programm der Wunder*, „Neue Freie Presse” 1922, 5 April, s. 7, <http://anno.onb.ac.at/cgi/content/anno?aid=nfp&datum=19220405&seite=9&zoom=44> [dostęp 1.06.2018].

Degler (2009) = Degler Janusz, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa 2009.

Der Kampf 1909 = [b.a.], *Der Kampf zwischen Varieté und Theater*, „Neue Freie Presse” 1909, 30 Mai, s. 15, <http://anno.onb>.

36 Osiński (2008, 1: 13–17); Osiński (2008, 2: 22–28).

37 Ochaim, Balk (1998: 139–140).

38 Ochaim, Balk (1998: 140).

39 Wierciński (1921: 10).

- ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=nfp&datum=19090530&seite=15 [dostęp 20.10.2017].
- Fischer 1988 = Fischer Lothar, *Anita Berber. Tanz zwischen Rausch und Tod 1918–1928 in Berlin*, Berlin 1988.
- Geron 2015 = Geron Małgorzata, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Geron 2017 = Geron Małgorzata, *Formiści w środowisku zakopiańskim / Formists in the Zakopane environment*, [w:] *Między treścią a formą. Zakopiańska kolonia artystyczna / Between the Content and the Form. The Zakopane Artistic Colony*, red. Dorota Seweryn-Puchalska, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2017, s. 45–60.
- Geron 2019 = Geron Małgorzata, *Działalność artystyczna Rity Sacchetto*, [w:] *August Zamoyski. Archiwum*, red. Maryla Śledzianowska, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2019 (w druku).
- Hulewicz 1918 = Hulewicz Jerzy, *Samskâra. Opowieść*, Biblioteka Zdroju, Poznań 1918.
- Kossakowska-Szanajca 1993 = Kossakowska-Szanajca Zofia, *August Zamoyski 1893–1970. Wystawa monograficzna w studencie urodzin artysty*, Warszawa 1993.
- Lameński 2011 = Lameński Lechosław, *Czy August Zamoyski mógł stworzyć własną teorię sztuki?*, [w:] *W kręgu Augusta Zamoyskiego. Studia z historii sztuki, w czterdziestą rocznicę śmierci artysty*, red. Lechosław Lameński, Elżbieta Błotnicka-Mazur, Jabłoń 2011, s. 27–38.
- Malinowski 1991 = Malinowski Jerzy, *Sztuka i nowa wspólnota. Zrzeszenie artystów Bunt 1917–1922*, Wrocław 1991.
- Mamontowicz-Łojek 1972 = Mamontowicz-Łojek Bożena, *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Warszawa 1972.
- „Neue Freie Presse” 1922 = Reklamy Teatru Ronacher zamieszczone w: „Neue Freie Presse” 1922, 29 April, s. 14; 1 April, s. 14; 4 April, s. 13; 18 April, s. 9.
- Ochaim, Balk 1998 = Ochaim Brygida, Balk Claudia, *Variété – Tänzerinnen um 1900: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Frankfurt am Main–Basel 1998.
- Osiński 2008, 1 = Osiński Zbigniew, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, cz. 1: *Kronika*, Gdańsk 2008.
- Osiński 2008, 2 = Osiński Zbigniew, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, cz. 2: *Studia*, Gdańsk 2008.
- Pantomima* 1923 = [b.a.], *Pantomima w teatrze Nowości*, „Kurier Warszawski” 1923.
- Parnell 2003 = Parnell Feliks, *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898–1947*, Łódź 2003.
- Salamon-Radecka 2011 = Salamon-Radecka Agnieszka, *„Skandalista”, „zbrodniarz” i „rewolucjonista” – August Zamoyski w Poznaniu (1918–1919)*, [w:] *W kręgu Augusta Zamoyskiego. Studia z historii sztuki, w czterdziestą rocznicę śmierci artysty*, red. Lechosław Lameński, Elżbieta Błotnicka-Mazur, Jabłoń 2011, s. 39–56.
- Sketch Kokaina* 1923 = [b.a.], *Sketch Kokaina*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 123.
- Spanish dancing* 1910 = [b.a.], *Spanish dancing*, „The New York Times” 1910, 1 May.
- Taneczne bajki* 1925 = [b.a.], *Taneczne bajki*, „Głos Zakopiański” 1925, 22 sierpnia, s. 4.
- Tuczyński 1981 = Tuczyński Jan, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.
- Wierciński 1921 = Wierciński Edmund, *Wieczór Sent M’Ahesy*, „Goniec Teatralny” 1921, nr 37, s. 10–11, przedruk: *Notatki i teksty z lat 1921–1955*, Wrocław 1991.
- Witkiewicz 1985 = Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pragmatyści (1919)*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dramaty*, wstęp Konstanty Puzyna, Warszawa 1985.
- Witkiewicz 1993 = Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Narkotyki. Nie-myte dusze*, opracowanie Anna Micińska, Warszawa 1993.
- Witkiewicz 2014 = Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, wstęp i opracowanie Włodzimierz Bolecki, Wrocław 2014.
- Zamoyski [1919] = Zamoyski August, *Cele artystyczne Rity Sacchetto (Objaśnienia teoretyczne)*, Kraków [1919].
- Zamoyski 1922 = Zamoyski August, *O kształtowaniu*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, s. 62–67.
- Zamoyski 1968 = Zamoyski August, *Jak i dlaczego wyrosłem z formizmu*, „Poezja” 1968, nr 1/2, s. 17–47.
- Żeromska 2003 = Żeromska Estera, *Maska na japońskiej scenie. Od pradziejów do powstania teatru nō. Historia japońskiej maski i związanej z nią tradycji widowiskowej*, Warszawa 2003.
- <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/13630/feliks-parnell>

Kokaina/Cocain by Rita Sacchetto and August Zamoyski (summary)

In 1922, the European tour of *Kokaina/Cocain*, a production created by the sculptor, August Zamoyski, and his wife, Rita Sacchetto, the dancer, took place. The performance was shown in Munich, Vienna, Zagreb, Budapest as well as Prague, and in 1923 it was presented in Warsaw. Sacchetto gained international recognition thanks to her “dance paintings” which could be included in the trend of so-called “free dance”. In 1918, the artistic couple moved from Germany to Zakopane, where they began cooperating with

the avant-garde group called Formists/*Formiści* (1917–1922). As a part of this endeavour, Sacchetto and Zamoyski developed the concept of “formative dance”. Zamoyski presented its theoretical ground rules in a manifesto entitled *Cele artystyczne Rity Sacchetto. Objaśnienia teoretyczne/The Artistic Goals of Rita Sacchetto. Theoretical Explanations* (1919). This original concept constituted a synthesis of several elements: the colour identified with the costume and the movement of the body and sound. Thus, the combination was to result in “constructing a work of art without subject matter”, which was further defined as Pure Form in dance.

One of the illustrations of this formative dance was *Taniec Mumii/Mummy Dance* performed by Sacchetto. Its fragments were also included in *Kokaina/Cocain* production, presented by Sacchetto herself and her ensemble; Zamoyski created the set design for the performance. The production, combining dance, pantomime, new stage movement with modern painting and sculpture, constituted an example of avant-garde artistic explorations that broadened Formists’ field of activity.