didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
DOI: 10.34762/508g-my32
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreopolityki-i-nawiedzone-ciala

/ HISTORIA TEATRU POLSKIEGO. KONSTELACJE

Choreopolityki i nawiedzone ciała

Alicja Müller | Uniwersytet Jagielloński

W pierwszej połowie 2026 roku w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego ukaże się polskojęzyczna wersja zbiorowej publikacji *A History of Polish Theatre*, wydanej w Cambridge University Press w roku 2022 pod redakcją Katarzyny Fazan, Michała Kobialki i Bryce'a Lease'a. Poniższy tekst, wcześniej niepublikowany, został zamówiony jako uzupełnienie anglojęzycznego tomu i zostanie opublikowany w jego polskiej wersji.

Choreopolitics and Haunted Bodies

The aim of this article is, first, to illuminate the history of Polish dance by examining how contemporary choreographers narrate that past in their performances, making significant breaks with tradition while simultaneously reinterpreting it in various ways. Second, it seeks to highlight the analogies between the situation of independent dance in Poland in the twenty-first century and the place of modern dance during the interwar period. The author analyses performances by Wojciech Grudziński (*Threesome*), Edyta Kozak (*Dancing for You Longer than One Minute*), and Iwona Pasińska (*Ostatnia niedziela*), which she interprets as examples of what André Lepecki terms 'choreopolitics.' These are performances in which artists critically examine the official narratives of ballet and dance theatre, deconstructing and rewriting their archives with regard to what is absent or distorted within them. The author demonstrates how contemporary choreographers participate in shaping not only the future but also the past of dance.

Keywords: ballet; dance theatre; new choreography; choreopolitics

Hakowanie historii

Na tylnej ścianie zadymionej sceny wyświetla się animowany czerwony napis „The power of three will set us free”, który ruchem falująco-serpentynowym przemieszcza się w przestrzeni jak po ekranie komputera retro. Elektronicznie zniekształcony, androgyniczny i jakby zwielokrotniony głos zapętla tę frazę w rytmie ambientowo-darkwave’owej, tajemniczej muzyki. Quasi-śpiewnie wypowiadane słowa brzmią jak zaklęcie, ale jeszcze nie wiadomo, czy to transowe zaklinanie zapowiada egzorcyzm, czy jest wołaniem o nawiedzenie. Pod ścianą w pozycji poupadkowej nieruchomo leży ciało, które zdaje się odrealnione, w pewnym sensie kosmiczne. Przypomina przybysza z jakiegoś odległego uniwersum, który niestety nie przeżył transferu. Ma na sobie koronkowe majtki, które chyba się rozdarły (później okaże się, że okrywają genitalia, ale nie pośladki), bo strzępy tego samego materiału częściowo okrywają jego tors. Twarz i głowę zasłania lateksowa maska, która może przywodzić na myśl praktyki BDSM, jednak groteskowo przerośnięte, dziwaczne uszy upodabniają postać do teletubisia. Wszystkie elementy kostiumu, łącznie z butami i skarpetami, są błękitne – jak astralna poświata.

Obraz otwierający spektakl *Threesome/Trzy* w choreografii Wojciecha Grudzińskiego[1] skojarzył mi się z kadrami pochodzącymi z porządku demosceny lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, awangardy sztuki cyfrowej. Jej historia jest związana z praktykami hakowania komercyjnych gier komputerowych: osoby programujące łamały oryginalne zabezpieczenia i wgrywały swoje intra, które przyjmowały postać animowanego podpisu hakerskiej grupy. Ta forma stopniowo ewoluowała w bardziej rozbudowane muzyczno-wizualne prezentacje, które dzisiaj znamy jako dema. Grudziński włamuje się natomiast do historii polskiego baletu z

jednej strony i do imaginarium rodzimych tańców narodowych z drugiej, ale nie po to, by coś z nich wykraść. Chce wpuścić w ich szczeliny ciała obce: queerowe, namiętne, bezwstydne, a co za tym idzie – wstrząsnąć normatywnym kanonem poprzez rozbudzenie w nim odmieńczych energii.

W poniższym tekście chcę w pewnym sensie powtórzyć gest Grudzińskiego: zajrzeć w szczeliny historii polskiego tańca i opowiedzieć nie tylko o jej momentach zwrotnych, ale też z jednej strony o tym, jak sprzęga się ona – niekiedy w zaskakujących konstelacjach – z „tu i teraz", a z drugiej – o tym, jak „tu i teraz" hakuje archiwa, siejąc w nich twórczy ferment. Moimi przewodniczkami będą nie tyle oficjalne narracje o tym, co się zdarzyło, ile współczesne choreografie, których twórczynie i twórcy, wracając do przeszłości, odciskają w niej swoje ślady, a jednocześnie zaciągają duchy do współmyślenia o przyszłości praktyk choreograficznych. Będzie to więc historia wzajemnych nawiedzeń, tarć oraz splotów między ciałami astralnymi i rzeczywistymi. Ciało-medium Grudzińskiego stanie się w niej guślarzem, podpowiadającym strategie krytycznego stowarzyszania się ze zjawami.

W *Threesome* choreograf wywołuje duchy trzech legendarnych tancerzy, którzy byli związani z Teatrem Wielkim w Warszawie: Stanisława Szymańskiego (1930-1999), Wojciecha Wiesiołłowskiego (1939-1995) i Gerarda Wilka (1944-1995), zaprasza je do swojego ciała i, przekształcając baletowe archiwum w pokój orgiastycznych schadzek, tańczy z nimi (a może poprzez nie) oberka. Grudziński użycza zjawom siebie, bo stara się przemieścić ich biografie i niejako zwrócić je queerowej historii tańca klasycznego[2].

W *Słowniku tańca współczesnego* (2022) czytamy o najgłośniejszych rolach, nagrodach, występach w filmie i telewizji, medalach, zasługach pedagogicznych tych trzech postaci, ale nie o tym, kogo kochały, jak

umierały ani jaki ferment w przestrzeni publicznej wywoływały ich ekscentryczne stroje i nienormatywne namiętności. Katarzyna Gardzina pisze, że w latach osiemdziesiątych Szymański „pożegnał się ze sceną, a wszystkie swoje pamiątki oddał do Muzeum Teatralnego" (2022a, s. 595). Nie zastanawia się jednak nad tym, dlaczego człowiek, który przetańczył czterdzieści lat, postanowił odciąć się od własnego archiwum. Badaczka przywołuje fragment recenzji Ireny Turskiej, która pisała o „niezwykłym wdzięku" tancerza w roli Szekspirowskiego Merkutia. Nic w tym biogramie nie wskazuje na to, że Szymański na scenie, tak jak w życiu, upłynniał granice między męskością i kobiecością, poruszając się oraz performując w poprzek binarnych podziałów. Gardzina w *Słowniku…* opowiada też o barwnej karierze Wilka (2022b, s. 688-689), pomija jednak między innymi to, że był fotomodelem, bywalcem gejowskich klubów i miał piękne, seksowne ciało, z którego zdarzało mu się robić w Polsce prowokacyjne widowiska. O ile o pozascenicznym życiu Wiesiołłowskiego[3] wiadomo niewiele, o tyle losy Wilka są przedmiotem wielu porywających opowieści, których przykładem może być książka Zofii Rudnickiej (2019). A jednak słownikowa narracja o tym artyście pozostaje uparcie zachowawcza.

Oczywiście trudno od encyklopedycznych szkiców oczekiwać pogłębionych portretów ich bohaterów, a ograniczenie informacji do skrupulatnych wyliczeń kluczowych momentów artystycznych i pedagogicznych karier wydaje się strategią wpisaną w samą istotę tego rodzaju tekstów. Niemniej w lekturze tych trzech biogramów uderza to, że przedstawiają one Szymańskiego, Wiesiołłowskiego i Wilka tak, jak pewnie chciała ich widzieć PRL-owska władza i dyrekcja Teatru Wielkiego – jako wybitnych tancerzy, których odmienność i nieprzystawalność do hegemonicznej męskości można stłamsić, przemilczeć, egzorcyzmować. W tym kontekście istotne wydaje mi się to, że w *Słowniku…* występują też takie hasła biograficzne, w których

prywatne splata się z publicznym, a historie artystów nie są wydestylowane z ich nienormatywnych ram (zob. Szymajda, 2022a, s. 122-123; taż, 2022b, s. 457-458; taż, 2022c, s. 664-665; Zamorska, 2022, s. 294-296).

Wilk i Wiesiołłowski zmarli wskutek powikłań towarzyszących AIDS. Szymański, który w przeciwieństwie do nich nie zdecydował się na wyjazd z Polski, choć Nagroda im. Wacława Niżyńskiego (Paryż, 1959) zapewne i jemu mogła otworzyć drzwi do zagranicznych zespołów, otwarcie mówił o swojej nieheteronormatywności. Grudziński, przywołując te trzy biografie i ich duchy oraz zapraszając je na schadzkę, tworzy ucieleśnioną przeciw-historię, a więc narrację, która, jak pisze Michel Foucault, wydobywa to, co „zostało ukryte i co zostało ukryte nie dlatego, że o tym zapomniano, ale dlatego, że zostało starannie, z rozmysłem, złośliwie przeinaczone i zamaskowane" (1998, s. 77, cyt. za: Domańska, 2014, s. 16). Z jego spektaklu dowiemy się między innymi tego, że z Teatru Wielkiego Szymański „wyleciał na zbity pysk", a w kuluarach nazywano go „pajacem" i „zbokiem". Co jednak istotne, w performansie tekstu pojawia się niewiele; medium alternatywnej pamięci jest tu bowiem ciało.

To, o czym w drugiej połowie XX wieku szeptano, w *Threesome* staje się punktem wyjścia, ale choreograf wykonuje nie tylko ruch rewindykacyjny. Grudziński, ustanawiając dla siebie queerową baletową genealogię, łączącą doświadczenia „zboków, migrantów, baletnic, wyrzutków, pedziów, ciot i dziwadeł", których nazywa swoimi „kompanami z przeszłości", tworzy historię tańca zmysłową, wilgotną, gościnną wobec inności i celebrującą odmieńczość współtworzących ją ciał. W tej opowieści o pokrewieństwie zaświadczają już nie tyle estetyczne czy techniczne podobieństwa, ile współbieżne wrażliwości i, niekoniecznie wyłącznie sceniczne, cielesne praktyki. Pozwalając zjawom przeniknąć swoją skórę i otwierając się na

doświadczenie nawiedzenia, Grudziński staje się somatycznym, żywym archiwum. Jego pamiętanie jest sprawcze i nie tylko ocala od zapomnienia, lecz także, a może przede wszystkim, uczestniczy w projekcie wyobrażania sobie takiej historii oraz przyszłości sztuki tańca i choreografii, w których to, co inne, nie zostanie rozmyte, tylko będzie ciągle rozszczelniać normatywne reżimy.

Margines i centrum

Rozdział o konstelacjach historii polskiego tańca nie przypadkiem zaczynam od opowieści o spektaklu Grudzińskiego. Zdecydowałam się na ten krok po pierwsze dlatego, że artysta zderza w nim dwa porządki: baletu klasycznego i tańca współczesnego, których odmiennie trajektorie wyznaczają główne, instytucjonalne i estetyczno-polityczne, napięcia w polu polskiej choreografii. Pierwszy z nich należy do świata przywileju, kanonu i tradycji, drugi natomiast lokuje się w przestrzeni marginesu, a co za tym idzie – subwersji, eksperymentu i oporu, ale też prekarności, labilności czy nomadyczności, za którą często stoi nie wybór, a konieczność. Po drugie, Grudziński zaciera granicę między tym, co było, a tym, co jest, i tworzy choreograficzny *bricolage*, pokazując w ten sposób, jak archiwa ruchu oddziałują na „tu i teraz", nie tyle podporządkowując sobie współczesne poszukiwania choreografek i choreografów, ile poszerzając ich ciała o nieoczywiste potencjały.

Hanna Raszewska-Kursa, odpowiadając na pytanie, dlaczego taniec i choreografia „nie mają instytucjonalnego, infrastrukturalnego i akademickiego otoczenia, jakie stworzono innym sztukom" (2019a, s. 276), pisze o podobieństwach między sytuacją badanej przez nią dyscypliny a miejscem kobiet i grup mniejszościowych w patriarchacie. Badaczka omawia

historyczne oddolne działania, które były podejmowane na rzecz autonomizacji tańca współczesnego. Szczególną uwagę poświęca staraniom Tacjanny Wysockiej (1884-1970), która we współpracy z innymi tancerkami, w 1933 roku podjęła próbę założenia w Warszawie teatru tańca. Pomysł nie został ani zrealizowany, ani nawet szczególnie upamiętniony, co Raszewska-Kursa interpretuje w kontekście uprzedzeń władzy („inicjatywę tę wykazała grupa kobiet, a więc wzbudziła ona mniejsze zainteresowanie" – s. 282) oraz stereotypów tancerki-wykonawczyni i choreografa-demiurga. Tę ostatnią zależność badaczka przykłada do współczesnych hierarchii (zespołami baletowymi, do których trafia najwięcej pieniędzy, najczęściej kierują mężczyźni).

Kiedy Szymański, Wiesiołłowski i Wilk debiutowali na scenie Teatru Wielkiego[4] (dwaj pierwsi w 1956 roku, trzeci – w 1965), zespół baletowy (do 1964 funkcjonujący pod nazwą Balet Opery Warszawskiej, a od 1965 jako Balet Teatru Wielkiego[5]) stopniowo otwierał się na inne niż radzieckie wpływy, co było skutkiem między innymi politycznej odwilży, która umożliwiła przełamanie komunistycznej strategii izolowania polskiej kultury od zachodnich trendów i estetyczno-politycznych rewolucji. Niezależnie jednak od tego, co działo się w narodowej i globalnej polityce, balet w pozostawał w pozycji uprzywilejowanej w tym sensie, że zawsze był w jakiś sposób miły władzy (nie tylko zresztą w Polsce). Wynika to z jednej strony z jego dworskiej historii i zależności od ciała królewskiego, z drugiej, szczególnie istotnej w kontekście polskim, z miejsca, jakie zajmował w Imperium Rosyjskim, a potem w ZSRR. Jak pisze Paweł Chynowski:

> Warszawa […] przez sto lat pozostawała pod zaborem rosyjskim, który zrujnował kraj pod względem gospodarczym, ekonomicznym i kulturalnym. Najmniej być może ucierpiał ceniony przez Rosjan

balet, jednak władze zaborcze pilnowały, aby i tutaj nie dochodziły zbyt mocno do głosu tendencje narodowe i patriotyczne.

Odmiennie wyglądała sytuacja innych tańców scenicznych, które na początku XX wieku zaczęły kształtować alternatywę dla klasycznej estetyki i baletowego repertuaru. W tym czasie i w okresie dwudziestolecia międzywojennego Polska była ważnym ośrodkiem rozwoju *modern dance*, a przede wszystkim tańca wyzwolonego spod znaku Isadory Duncan (1877-1927) oraz wywodzącego się z tradycji niemieckiego ekspresjonizmu tańca wyrazistego, który popularyzowały uczennice Mary Wigman (1886-1973). W szkołach Duncan uczyły się takie polskie artystki jak Stefania Dąbrowska (ok. 1894-1929[6]), Janina Mieczyńska (1888-1981) i wspomniana wcześniej Wysocka. Tradycja tańca ekspresjonistycznego materializowała się zaś między innymi w praktykach Mieczyńskiej oraz Ireny Prusickiej (1911-2001)[7]. Mieczyńska i Wysocka prowadziły w Warszawie jedne z najważniejszych szkół i zespołów tańca *modern*, upowszechniając nową sztukę, a także bliskie im obu narzędzia rytmiki Emile'a Jaques-Dalcroze'a. II wojna światowa wstrzymała, co oczywiste, te inicjatywy, a następnie komunistyczna władza skutecznie blokowała powroty tamtych intensywności, zakazując szkołom prywatnym kontynuowania działalności, a mecenatem obejmując grupy folklorystyczne i baletowe. W okresie socrealizmu działalność rozpoczęły zespoły takie jak „Śląsk" i „Mazowsze", które tradycyjne tańce ludowe przekształcały w widowiska sceniczne (por. Szymajda, 2013, s. 45-46; Turska, 1962, s. 274-278).

Nie oznacza to jednak, że ruch w przestrzeniach eksperymentalnych został całkowicie zawieszony. Twórcy tacy jak Henryk Tomaszewski, Jerzy Grotowski czy Tadeusz Kantor, których działania kształtowały tradycję szeroko rozumianego teatru fizycznego (zob. Majewska, 2014; Szymajda,

2013, s. 46-47), później stali się ważnym punktem odniesienia dla polskiego tańca współczesnego[8]. Warto jednak przede wszystkim odnotować fakt, że w 1953 roku Janina Jarzynówna-Sobczak (1915-2004) założyła zespół baletowy Państwowej Opery Bałtyckiej (kierowała nim do 1976) i była, jak pisze Stefan Drajewski,

> pierwszą w Polsce choreografką po okresie socrealizmu, która w folklorze dostrzegła szansę odświeżenia tańca scenicznego. Potraktowała taniec ludowy jako równorzędny wobec tańca klasycznego, historycznego, tańca *modern*… Uznała, że na scenie wszystkie te techniki można łączyć, adaptować wzajemnie, brać z nich to, co w konsekwencji może doprowadzić do stworzenia własnego języka ruchowego (2019, s. 89-90).

Badacz podkreśla rolę, jaką Jarzynówna-Sobczak odegrała w procesie demokratyzowania pola tańca i negowania estetycznej hegemonii baletu poprzez otwieranie jego granic, jednak zaznacza też, że status reformatora przyznaje Conradowi Drzewieckiemu (1926-2007), doceniając go za zaszczepienie na polskim gruncie nowego gatunku (teatru tańca[9]) oraz stworzenie własnego rozpoznawalnego stylu (synteza neoklasyki, *modern dance* oraz elementów stylizowanych tańców ludowych). Za szczytowe osiągnięcie tego choreografa Drajewski uznaje *Krzesanego* do muzyki Wojciecha Kilara (1977), w którym taniec górali z Podhala został przełożony na język *modern* (Drajewski, 2019, s. 90-92). Autor *Zatańczyć…* nie jest odosobniony w swoim rozpoznaniu kluczowego dla dalszych losów choreografii w Polsce znaczenia Drzewieckiego i założonego przez niego w 1973 roku Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego (zob. np. Królica, 2011a; *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, 2017).

Choć zespół powołano do istnienia w tym samym roku, w którym powstał Tanztheater Wuppertal, między teatrami tańca Drzewieckiego i Piny Bausch nie ma zbyt wielu punktów styku: w tym pierwszym wciąż obowiązywał etos technicznej wirtuozerii, a zmiana w stosunku do baletu polegała przede wszystkim na przemieszaniu różnych języków choreograficznych w obrębie nowego gatunku; w drugim eksperyment objął również strategie dramaturgiczne i kompozycyjne, a emocje zajęły miejsce zdetronizowanej techniki w jej skodyfikowanej formule (por. Królica, 2011b).

W kolejnych dekadach XX wieku w wielu polskich miastach powstawały kolejne teatry tańca, a taniec współczesny, między innymi za ich sprawą, potwierdzał swoją niezależność i odrębność od baletu, co niekoniecznie miało jednak przełożenie na jego ekonomiczno-infrastrukturalne wzmocnienie. W Polsce od lat istnieją tylko trzy instytucjonalne teatry tańca[10], a taniec współczesny rozwija się przede wszystkim w obiegu niezależnym. W tym ostatnim funkcjonują osoby reprezentujące nową choreografię, teatry tańca działające na prawach organizacji pozarządowych (na przykład Krakowski Teatr Tańca i Teatr Tańca Zawirowania) oraz formy pograniczne, niedające się przyporządkować do żadnego z dwóch głównych nurtów. Zresztą granice gatunkowe między nową choreografią a współczesnym teatrem tańca też nie są już dzisiaj szczególnie szczelne, co wynika między innymi z tego, że całe terytorium tańca współczesnego jest w dużej mierze interdyscyplinarne i hybrydyczne.

Trudno precyzyjnie wskazać moment, w którym nowa choreografia, historycznie związana z jednej strony z amerykańskim *postmodern dance*, rozwijającym się w kontekście kontrkulturowych przewrotów lat sześćdziesiątych XX wieku, oraz praktykami osób uważanych za pionierki i pionierów tego ruchu (między innymi Anna Halprin i Merce Cunningham –

zob. Banes, 2013), z drugiej – z nurtami takimi jak taniec konceptualny, nie-taniec i taniec krytyczny[11] pojawiła się w przestrzeni polskich sztuk performatywnych. Niemniej z całą pewnością istotną cezurę stanowi rok 2004[12], w którym Joanna Leśnierowska przy wsparciu prowadzonej przez Grażynę Kulczyk Art Stations Foundation uruchomiła w Poznaniu program „Stary Browar Nowy Taniec" (SBNT). Na szesnaście lat Studio Słodownia +3, znajdujące się w przestrzeni galerii handlowej Stary Browar, stało się polskim odpowiednikiem zachodnich domów tańca (z tą różnicą, że miało prywatny, a nie państwowy mecenat). Określenie „nowy taniec" wskazywało zarówno zmianę pokoleniową (SBNT początkowo wspierał przede wszystkim debiuty), jak i estetyczno-polityczną ramę (odejście od form baletowych i teatru tańca).

Taniec współczesny niezmiennie mierzy się z problemami wynikającymi z jego usytuowania na peryferiach polskiej polityki kulturalnej i istnienia w trybie przetrwania narzuconym przez wywrotny system grantowo-stypendialny. Niemniej wypada odnotować kilka istotnych zwrotów systemowych, które go wzmocniły: utworzenie specjalizacji „aktor teatru tańca" (2007) w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (dzisiaj Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego), powołanie Instytutu Muzyki i Tańca (2010)[13], oddzielenie tańca od teatru w programach dotacyjnych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2020). Warto jednak jasno powiedzieć, że wskazane wyżej zmiany potwierdzają istotność tańca i choreografii, ale niekoniecznie są świadectwem uznania przez władzę ich niezależności. Kształcenie na bytomskim Wydziale Tańca (filii AST w Krakowie) pozostaje wpisane w aktorską ramę, a w nazwie Instytutu pojawia się nieszczęsne „i tańca", które stało się przedmiotem ponurych środowiskowych żartów (choreografia zostaje zauważona, ale tylko jako część czegoś większego, potężniejszego, ważniejszego). Zresztą sama

struktura NIMiTu potwierdza tę hierarchię; na stanowisku dyrektorskim jeszcze ani razu nie zasiadała osoba reprezentująca środowisko choreograficzne[14]. Z kolei przyglądając się programom MKiDN, łatwo zauważyć ogromną dysproporcję w budżetach przeznaczonych dla tańca i dla teatru.

Chociaż mowa tutaj o ważnych ruchach władzy, trzeba podkreślić, że, chybotliwa skądinąd, autonomia tańca współczesnego jest przede wszystkim dziełem oddolnym, wynikiem wysiłków organizacji pozarządowych, osób i kolektywów producenckich, kuratorskich, artystycznych oraz badawczych, dbających o relacje z publicznością, instytucjami wspierającymi rozwój choreografii (na przykład poprzez użyczanie własnych przestrzeni) czy mediami. Działania tych grup wiążą się też z wywieraniem nieustannego nacisku na osoby decydujące o dystrybucjach przestrzeni, kapitału oraz prestiżu pomiędzy przedstawicielkami i przedstawicielami różnych sztuk (zarówno na dyrektorki i dyrektorów teatrów czy festiwali, polityczki oraz polityków, jak i na podmioty organizujące ważne konkursy[15]), a także z budowaniem świadomości na temat roli choreografek i choreografów w procesach teatralnych (odkłamywanie stereotypu, zgodnie z którym zamyka się ona w ustawianiu scen tanecznych – zob. *Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze*, 2023).

Pisząc o autonomii tańca współczesnego w Polsce, nie mam na myśli modernistycznej utopii „sztuki dla sztuki”, w której choreografia byłaby opancerzona, nieprzepuszczalna i radykalnie oddzielona od tego, co społeczne, i od innych działań artystycznych. Podążając za rozpoznaniami Marty Keil, autonomiczność rozumiem jako status „podmiotowej, pełnoprawnej dziedziny sztuki” (2019, s. 1) i możliwość samostanowienia („samodzielnego decydowania o sobie, a więc także możliwość zabierania

głosu, decydowania o sposobie organizowania się, proponowania własnych rozwiązań” – s. 2). Przyjmując za badaczką i kuratorką, że „Proces samostanowienia polega nie tyle na stawianiu się w kontrze wobec pozostałych dziedzin sztuki, ile na wyrysowywaniu terytorium, które umożliwi rozwój i kontakt z publicznością oraz na poszukiwaniu rozmaitych form sprawczości” (tamże), możemy wskazać obszary, w których choreografia stale potwierdza i odnawia swój podmiotowy status.

Wspomniałam jednak wcześniej o „autonomii chybotliwej”, bo, jak w kontekście rozwoju tańca pisze Raszewska-Kursa, „Twórczość, infrastruktura, język – te czynniki muszą zaistnieć jednocześnie, co już jest trudnością; ponadto do stabilizacji funduszy konieczna jest wola aparatu państwowej” (2019a, s. 278). W Polsce problematyczny pozostaje oczywiście środkowy element tej triady, co nie narusza podmiotowości choreografii, ale sprawia, że jest ona permanentnie narażona na zranienie. Taniec współczesny wypracował, co istotne, różne strategie przetrwania, do których należy oddolne ustanawianie przestrzeni takich jak Centrum w Ruchu[16], negocjowanie dla siebie stałego miejsca w strukturach instytucjonalnych (działający w obrębie Centrum Kultury w Lublinie Lubelski Teatr Tańca czy Krakowskie Centrum Choreograficzne będące częścią Nowohuckiego Centrum Kultury) lub nawiązywanie z nimi długofalowych współprac (Krakowski Teatr Tańca, który od siedmiu lat organizuje w Cricotece program prezentacji tańca „Rollercoaster”), tworzenie sieci sojuszniczych (Przestrzeń wspólna[17], Sieć producencka[18]).

Nie sposób wymienić tu wszystkich obszarów, w których ujawniły się potencjały tańca współczesnego i sprawczości osób współtworzących jego uniwersum, dlatego wymienię tylko dwa fakty z ostatnich sezonów. Po pierwsze, cztery produkcje choreograficzne trafiły do repertuarów dużych

teatrów instytucjonalnych: *Dotyk za dotyk. Dancing* w choreografii Katarzyny Sikory (Teatr Współczesny w Szczecinie, styczeń 2023), *Boa* (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, listopad 2023) i *Laguna* Pawła Sakowicza (TR Warszawa, luty 2025) oraz *Anonimowi performerzy* w choreografii Ramony Nagabczyńskiej (Teatr Studio w Warszawie, wrzesień 2024)[19]. Po drugie, kiedy piszę ten tekst, Alicja Berejowska, Renata Piotrowską-Auffret i Joanna Szymajda, zwyciężczynie konkursu na koncepcję kuratorską roku pilotażowego Pawilonu Tańca i Innych Sztuk Performatywnych, mieszczącego się w dawnej siedzibie warszawskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, przygotowują się do otwarcia tego miejsca[20]. Najbliższe sezony pokażą, czy tendencje prowadzące do intensyfikowania obecności choreografii w już działających instytucji kultury, a także do negocjowania i tworzenia dla niej przestrzeni autonomicznych się utrzymają (pawilon istnieje przecież tylko „na próbę") i realnie naruszą hegemonię teatru dramatycznego.

(Prze)pisywanie historii

Zarysowując, z konieczności ramową i pełną pominięć, historię tańca współczesnego w Polsce, chciałam przede wszystkim zmapować jej punkty zwrotne, ale też pokazać, że istniejące w niej napięcia, pęknięcia czy nieoczywiste ciągłości wciąż oddziałują na choreograficzne terytoria i to nie tylko dlatego, że archiwa domagają się uwagi, lecz również dlatego, że – mimo zmieniających się warunków – tancerki i tancerze, choreografki i choreografowie realizują wspólny projekt reorganizowania (a może raczej: znoszenia?) hierarchii w obrębie pola sztuk performatywnych w taki sposób, by to, co w nim odmienne i wyślizgujące się z dominujących estetyczno-politycznych konfiguracji postrzegalnego[21], miało w nim widzialność i autonomię, rozumianą przede wszystkim jako prawo do samostanowienia.

Zarówno praktyki takich artystek jak Dąbrowska, Mieczyńska i Wysocka, jak i osób reprezentujących współczesny taniec niezależny są Innymi tego pola, ponieważ one wszystkie współdzielą kondycję kruchości i prekarności. W tym kontekście zarówno pisanie historii tańca czy przepisywanie historii teatru w taki sposób, by uwzględnić w niej sprawczość choreografek[22], jak i aktywistyczna walka o infrastrukturalną niezależność tańca współczesnego są elementami tej samej misji.

Być może to między innymi z tego powodu artystki reprezentujące nową choreografię traktują archiwa *modern dance* jako zaproszenia do tańca[23] i tworzą spektakle takie jak *Druga natura* (2019) i *Projekt Yanka Rudzka: Wielogłos* (2018), w których nie tyle rekonstruują archiwalne tańce, ile je przekształcają, odkrywając w nich nieujawnione wcześniej potencjalności[24]. Współczesny taniec wchodzi jednak z przeszłością także w krytyczny dialog, dekonstruując utrwalone w historii tańca narracje, ujawniając istniejące w nich przemilczenia i przekręcenia oraz w opozycji do nich ustanawiając własną podmiotowość. Tak dzieje się w *Threesome* Grudzińskiego, a także w takich spektaklach jak *Dancing for You Longer than One Minute* (chor. Edyta Kozak, 2009) czy *Ostatnia niedziela. RE//MIX Conrad Drzewiecki* (chor. Iwona Pasińska, 2013).

Pasińska obecnie jest dyrektorką PTT (od 2016 roku[25]; w momencie premiery *Ostatniej niedzieli* funkcję tę pełniła Ewa Wycichowska), a w swoim performansie, zrealizowanym w Komunie Warszawa, z ukosa przyglądała się nie samej tradycji teatru tańca, a kultowi Drzewieckiego, dość radykalnie podważając narracje o postępowej wizyjności tego twórcy. Jej pracę, która powstawała w przestrzeni eksperymentalnej i, co równie istotne, we współpracy z niezależnym choreografem Mikołajem Mikołajczykiem (kiedyś solistą Teatru Wielkiego w Poznaniu), czytam jako próbę rozchwiania

monumentu, jaki w historii polskiego tańca postawiono choreografowi *Krzesanego*. Na marginesie warto odnotować, że chociaż teatr tańca obecnie funkcjonuje równolegle w obiegu instytucjonalnym i niezależnym, to historycznie (mając na uwadze kontekst polski) jest blisko związany z baletem, co ujawnia się już w samej nazwie zespołu Drzewieckiego. Grudziński i Kozak, osoby działające w polu choreografii niezależnej, w autoteatralnej formule opowiadają o swoich doświadczeniach z klasyką, ale też o odmiennych politykach tańca współczesnego i baletu. Kuratorka Ciała/Umysłu była solistką Teatru Wielkiego, którego duchy nawiedzają *Threesome*, a w *Dancing for You…* mówi o swoich spotkaniach z estetykami *Tanztheater* Piny Bausch i francuskiego tańca krytycznego, które miały istotny wpływ nie tylko na jej artystyczną biografię, ale też na rozwój całego pola tańca współczesnego w Polsce.

O tarciach między baletem, teatrem tańca i nową choreografią jako obecnie najpopularniejszymi formami tańca scenicznego, można, jak sądzę, opowiedzieć, uruchamiając dialektykę „choreopolicji" i „choreopolityki"[26], pojęć wprowadzonych przez André Lepeckiego (2012, s. 13-27) i odpowiadających kolejno praktykom wzmacniającym *status quo* i tym, które formułują opór wobec zastanego porządku. Ruch choreopolicyjny jest przesiąknięty ideologią i estetyką hegemona, a do jego jaskrawych przykładów należy rewia komunistyczna. W ruchu choreopolitycznym materializują się natomiast nonkonformistyczne dążenia do wywrócenia obowiązujących reżimów bycia w świecie i zasad Rancière'owskiego dzielenia postrzegalnego, przejawiające się choćby w oddawaniu sprawczości podporządkowanym Innym. Choreopolityczne są zarówno queerowe i kripowe tańce, jak i praktyki kontakt improwizacji jako techniki dialogicznej, unieważniającej hierarchie, zawieszającej stosunki władzy i wyżej od wirtuozerii ceniącej uważność. Analizując *Threesome*, *Dancing for*

You… i *Ostatnią niedzielę*, omówię choreopolityczne strategie emancypowania tańczących ciał z jednej i tworzenia w ich duchu nowych historycznych konstelacji z drugiej strony.

Choreopolityki

We wspomnianej scenie otwierającej *Threesome* w powietrzu kłębi się teatralny dym, który naprzemiennie zasłania i odsłania nieruchome (martwe?) ciało Grudzińskiego. W pewnym momencie przestrzeń zalewa ciemność, rozświetlana tylko czerwonym napisem, który nieustannie krąży po ścianie, przypominając, że czary trwają. Kiedy scena się rozjaśnia, performer, trwając w pozycji horyzontalnej, rozpoczyna choreografię mikrogestów, jakby nieśmiało badając zjawiające się przed nim, ale dla widzek niewidzialne, kształty i materie. Kompozycja muzyczna Lubomira Grzelaka i Wojtka Blecharza w tej części brzmi jak miks baletowych motywów, infekowany przez elektroniczne efekty dźwiękowe typu *blip* i *glitch*, które w starych grach sygnalizują interakcje albo błędy systemu.

Tancerz stopniowo poszerza zakres swojej kinesfery, przyjmując różne kuriozalne formy, aż w końcu, jak trafnie ujęła to Agata Skrzypek: „Z nogami przerzuconymi za głowę, jakby zatrzymał się w pół drogi do zrobienia fikołka w tył, wypina wysoko w górę nagie pośladki i podpiera się rękami, a jego zgięty kark coraz mocniej czerwienieje w wyniku obciążenia” (2024). W tej pozycji Grudziński pozostaje na kilka minut i wykonuje w niej serię osobliwych ruchów. Jego uniesione, napięte gołe pośladki są cały czas wyeksponowane; zajęły miejsce twarzy.

Choreografia staje się laboratorium nierozpoznawalności, nierozstrzygalności i perwersji, ale nie takiej, której celem byłoby

pornograficzne uwiedzenie, lecz tej stojącej po stronie tricksterskiej zmiennokształtności i subwersji. Eksponując swoje (nie swoje?) ciało w ten sposób, Grudziński wykonuje ruchy choreopolityczne. Po pierwsze, od razu jasne staje się, że postaciom Wilka, Szymanowskiego i Wiesiołłowskiego będziemy się przyglądać od odbytu strony, czyli inaczej niż robi to oficjalna historia tańca. Zresztą duchy w performera wnikają właśnie analną drogą, co z kolei jeszcze silniej umocowuje spektakl w kontekście homoerotycznych namiętności. Po drugie, choreograf odwraca tradycyjną cielesną hierarchię, bo ukrywa głowę i twarz, groteskowo zniekształcając też zarys swojej postury, a co za tym idzie –uniemożliwiając prostą identyfikację. „Przetasowane" w ten sposób ciało staje się plastycznym siedliskiem potencjalności, nie zaś kwalifikatorem tożsamości. Fakt, że jego genitalia również są ukryte, można z kolei, jak myślę, czytać jako próbę odzyskania nieoczywistości wpisanych w biografie jego astralnych kompanów.

W kolejnych sekwencjach Grudziński siada i odwraca zamaskowaną twarz w kierunku publiczności. Czasem wygląda tak, jakby jego dłonie układały się w kolejne baletowe pozycje, czasem zdaje się bić pokłony siłom, których intensywność wstrząsa jego ciałem. W końcu staje w centrum niewidzialnego kręgu, jego szyja zdaje się zgięta w bolesnej konwulsji, mokre od potu plecy są podkulone, a dłonie dramatycznie dociskają się do twarzy, jakby ta próbowała odpaść. Performer jest zwrócony w kierunku tylnej ściany, na której znów pojawiają się czerwone napisy. Tym razem układają się one w polskie tłumaczenie monologu[27], który z offu po angielsku wypowiada głos Grudzińskiego. Choreograf wraca do 2001 roku i swojego pierwszego *plié* w sali prób Opery Narodowej, tej samej, w której Wiesiołłowski, Szymański i Wilk szykowali swoje wielkie role. Dzieli się odpryskami ich queerowych biografii, które niejako naciekają na jego własną.

W trakcie monologu Grudziński ściąga z głowy i twarzy maskę, a pod jego koniec odwraca się przodem do publiczności i zaczyna wykonywać podstawowy krok oberka, w którym, na różne sposoby dekonstruowanym, trwa przez kolejnych kilkanaście minut, aż do końca spektaklu. W tym czasie na ścianie wyświetlają się archiwalne nagrania z występów Wilka, Szymańskiego i Wiesiołłowskiego, które Rafał Dominik montuje w taki sposób, że wirtualne ciała tancerzy zdają się nawzajem przenikać, jakby jedne duchy przepływały przez inne i łączyły się z Grudzińskim, też przecież nawiedzonym i zwielokrotnionym, w dzikim, rytmicznym wirze. Światła (Jacqueline Sobiszewski) nieustannie pulsują, raz gasną, raz się iskrzą, a w finale tańczą niczym w wariackim *lumino show*.

Choreograf zużytkowuje nieoczywisty potencjał oberka jako tańca transowo-wirowego i przekształca go w hauntologiczną, paranormalną hulankę. Queeruje polski taniec narodowy, a w szerszej perspektywie – wspólnotę i jej archiwa, które odmieńczość spychają w mrok. Tańczy we własnym i w swoich kompanów imieniu, transformując obertasa w choreopolityczną, ekstatyczną manifestację wyzwolenia z wpływu nie zjaw, a z władzy ducha normatywnej historii. Gest zatarcia siebie i rozlania się w postaciach Szymańskiego, Wilka i Wiesiołłowskiego można zaś chyba rozumieć zarówno jako afirmację porowatej, chłonnej i otwartej, gotowej na twórcze rozproszenie w Innym podmiotowości, jak i jako próbę skrzyżowania różnych czasowości, by jednocześnie squeerować historyczne i teraźniejsze przestrzenie postrzegalnego.

Dziwne, obce ciało nawiedza też Edytę Kozak w autobiograficznym *Dancing for You Longer than One Minute*[28]. Należy ono do Tiny Turner, która pojawia się na scenie niczym holograficzna projekcja (w istocie jest to przebrany za nią Krzysztof Miłkowski) i staje się symbolem świata, od którego Kozak, jako

uczennica szkoły baletowej, a potem solistka była odcięta[29]. Performerka mówi, że Turner poznała, kiedy ta „była już babcią rocka”. Ta anegdota jest jednym ze świadectw odzyskanego kontaktu z realnością, z rzeczywistością niezniekształconą przez baletową dyscyplinę i cielesne reżimy. W spektaklu cały czas krążą jednak widma przeszłości. Na ekranie widzimy archiwalne rejestracje baletowych występów Kozak, a na scenie pojawia się dziewczynka, która wykonuje klasyczną rozgrzewkę, próbując między pośladkami utrzymać kartkę papieru. Baletu nie da się z siebie zerwać jak plastra.

Dancing for You… Kozak zrealizowała we współpracy z reżyserem Rolandem Rowińskim, który w spektaklu „gra” rolę męskiego spojrzenia jako opresyjnej siły formatującej ciało tancerki, a szerzej – kobiety. Choć mężczyzna pozostaje niewidzialny, jego głos z offu prowadzi performerkę niczym wszechobecny demiurg i zinternalizowany strażnik posłuszeństwa. Performans zostaje wpisany w ramy próby do jakiegoś „osobistego” i „współczesnego” spektaklu. Jego dramaturgia jest bardzo prosta: najpierw Kozak wykonuje polecenia reżysera (ale zawsze z komiczno-groteskowym zacięciem), później się mu stawia, a kolejne fazy buntu odpowiadają kolejnym krokom rozmijania się z baletem i zbliżenia się do tańca współczesnego. Jedną z bardziej spektakularnych scen jest kankan, którego zatańczenia performerka początkowo odmawia (bo jest seksistowski). Ostatecznie wykonuje jednak szaloną, groteskową wersję tego tańca, którą zaczyna od sekwencji seksownego rozciągania nóg, przechodzącej w coś, co przypomina maniakalny boksing. Proces uwalniania się z ram klasycznej estetyki jest tu spleciony z projektem emancypowania się z męskich fantazji. Spektakl otwiera scena, w której Kozak w dresie, ale i w diamentowej koronie na głowie i błyszczącej kolii na szyi, hollywoodzko uśmiecha się do publiczności, wykonując arystokratyczne dygnięcia oraz ukłony.

Niemiłosiernie przedłużany, szeroki uśmiech pewnie boli; jego długie trwanie pokazuje, jak to, co piękne, niepostrzeżenie przeistacza się w upiorne. To właśnie upiorność, nie piękno, będzie w *Dancing for You…* znakiem rozpoznawczym baletu. W kolejnych scenach Kozak rozmawia z Rowińskim o tym, jak działa taniec klasyczny. Performerka wszystko wyjaśnia i odgrywa w trybie komediowym, pokazując tym samym absurdy baletu, który w jej ujęciu staje się jednym z agentów patriarchalnej władzy (mowa na przykład o tym, że kobieta może zagrać strach czy miłość, ale nie gniew ani agresję, bo te należą wyłącznie do męskiego repertuaru). Choć Kozak przegina wszystkie zasady związane tonowaniem emocji i estetyzacją cierpienia, trudno w jej błazenadzie nie dostrzec efektów „niesamowitości", które budują baletowe nadrealności. Choreopolityczność tych scen polega między innymi na dekonstrukcji niezwykłości baletu, obnażeniu i obśmianiu jego sztuczek. Chociaż historie o morderczym, nieludzkim treningu baletowych ciał są (i w 2009 roku też były) powszechnie znane, istotne w *Dancing for You…* wydaje mi się to, że Kozak, poruszając te wątki, w żadnym momencie nie romantyzuje cierpienia ani nie uruchamia poetyki body horroru, tylko mówi o tym, jak głęboko sięgają mechanizmy estetycznej indoktrynacji. Autoironicznie ilustruje to na przykładzie swojej reakcji na taniec wybranki w *Ofierze wiosny* (1975) Piny Bausch (przedstawienie to oglądała w 1987 roku, jeszcze jako uczennica szkoły baletowej): wykonującą tę partię tancerkę uznała za skandalicznie „grubą babę". W *Dancing for You…* pojawia się jeszcze jedno nawiązanie do choreograficznych reinterpretacji *Święta wiosny.* Performerka opowiada o spektaklu Jérôme'a Bela *Jérôme Bel* (1995), tłumacząc, na czym polegała drastyczność przeprowadzonej w nim dekonstrukcji legendarnego baletu Wacława Niżyńskiego z 1913 roku, związana z poszukiwaniem zerowego poziomu choreografii. Kozak usiłuje powtórzyć jeden z najbardziej radykalnych

gestów z tamtego spektaklu-manifestu: wysikać się na scenie, ale jej to nie wychodzi, bo się, jak sama mówi, wstydzi. Od choreograficznych transgresji dystansuje się też w innych scenach, na przykład rzucając płatem mięsa w publiczność w ramach realizacji jednego z zadań, które proponuje jej reżyser (pokazanie współczesnych relacji damsko-męskich). Niemniej to właśnie w polu nowego tańca znajduje dla siebie miejsce (o czym świadczy nie tylko *Dancing for You…*, ale też jej działalność kuratorska).

Choreografka zaciera granice między prywatnym a publicznym, w spektakl wplatając opowieści o swoim życiu rodzinnym i seksualnym. Poprzez te gesty nie tylko pokazuje nieodwracalność fuzji zachodzących między ciałem własnym i ciałem scenicznym, ale też dopełnia opowieść o tym, czym jest (albo może być) nowy taniec: praktyką polityczną, krytyczną analizą społecznych hierarchii oraz systemów dyscyplinowania kobiecego ciała i pragnienia, strategią emancypacyjną. W *Dancing for You…* jak w soczewce skupiają się tendencje, które kształtowały nie tylko tożsamość festiwalu Ciało/Umysł, ale i nowej polskiej choreografii.

Nowa choreografia, szczególnie na początku, dystansowała się od tradycji polskiego teatru tańca, czego świadectwem jest na przykład wypowiedź Leśnierowskiej z 2006 roku: „Pozostaje on nadal silnie emocjonalny, jakby nieczuły na rzeczywistość, wiecznie zorientowany na penetrowanie własnych uczuć, wciąż bez dystansu opowiadający o swoich przeżyciach, często infantylny, banalny i naiwny” (2006, s. 17). Pasińska, której artystyczna biografia spleciona jest z Polskim Teatrem Tańca, w *Ostatniej niedzieli* nie stawia tego rodzaju diagnoz, tylko przygląda się remiksowanemu przez siebie przedstawieniu Drzewieckiego z 1985 roku, które przez premierową publiczność miało zostać wygwizdane (potwierdzają to relacje i recenzje zamieszczone przez Stefana Drajewskiego w książce *Conrad Drzewiecki*.

Reformator polskiego baletu – 2014, s. 260-266).

Jej performans nie jest jednak ani próbą rekonstrukcji, ani nawet dekonstrukcją oryginalnej choreografii, bo w istocie, poza tytułem i powracającym motywem muzycznym (szlagier Mieczysława Fogga) niewiele go z nią łączy, a raczej analizą jej porażki przez pryzmat wcześniejszych spektakli założyciela PPT. Wskazuje na to już ostanie zdanie z opisu remiksu, zamieszczone na stronie Komuny Warszawa: „Ukazywało [przedstawienie *Ostatnia niedziela* – A.M.] jednocześnie, że eksperyment wykraczający poza stosowane przez Drzewieckiego konstrukcje był trudniejszy dla Mistrza niż kontynuacja drogi gwarantującej chwałę". Pasińska, cytując *Ostatnią niedzielę* i inne spektakle poznańskiego choreografa (*Adagio na smyczki i organy*, *Krzesanego* i *Odwieczne pieśni* – zob. Drajewski, 2018, s. 142), opowiada o artystycznym ryzyku, a jednocześnie sama je podejmuje.

Ostatnia niedziela Drzewieckiego była spektaklem o wojnie i rzeczywistości obozów koncentracyjnych (scenę zaaranżowano na kształt obozowego baraku), w którym ważną rolę odgrywały sceny pantomimiczne i aktorskie, a taniec był oszczędny, w choreografii pojawiały się też, według relacji Jacka Łumińskiego, elementy *postmodern dance*, a więc i ruchu codziennego (1985, za: Drajewski, 2014, s. 263). Jedną z kluczowych scen omawiał w swojej recenzji Kazimierz Młynarz, który pisał, że tancerki „Poruszają się sennie (wycieńczone? pijane?) po kole, które jest symbolem śmierci. Włada nimi kobieta (kapo?) z pejczem, upokarza je z sadystyczną zaciekłością. Sadyzm i seks, sadyzm i muzyka" (1985, cyt. za: Drajewski, 2014, s. 265). To ostatnie zdanie pasuje też do tego, co wydarza się w półgodzinnym remiksie Pasińskiej. Na scenie, która wygląda dość obskurnie, stoi kilka słupów, a z nich zwisają długie sznury. Z głośników słychać ciężkie, chorobliwe dyszenie, które towarzyszy pierwszym sekwencjom choreografii, a kakofoniczność tych

dźwięków wzmacniają skrzypienia dwóch drewnianych manekinów ludzkich rozmiarów (jeden ma kształty kobiece, drugi męskie), poruszanych przez Pasińską i Mikołajczyka, ubranych w cielisto-ziemiste, opięte kostiumy.

Toporne, sztywne manekiny, mimo że zginają się w miejscach, w których ludzkie ciała mają stawy, stawiają opór performerce i performerowi; zdają się raczej krnąbrne niż podatne. Próby choreografowania drewnianą materią wyglądają na siłowe wymuszenia kolejnych pozycji, na działania tyleż uporczywe, co przemocowe. W pierwszych scenach Pasińska i Mikołajczyk ustawiają manekiny w różnych pozach, po każdym ułożeniu na chwilę przy nich przystają, jakby pozowali do jakichś upiornych zdjęć, może takich, które niegdyś robiło się sobie w domach ze swoimi bliskimi zmarłymi. W pewnym momencie przeciągają obiekty po ziemi jak bezwładne, nieświadome ciała albo po prostu trupy i, tym razem w pozycjach horyzontalnych, kontynuują działania w ramach koszmarnego foto-teatrzyku. Ich twarze są nieugięcie obojętne, jakby też należały do nieżywych (albo uśmierconych) figur. Z czasem formy, które sami przyjmują, stają się coraz bardziej widowiskowe, kojarzą się z zatrzymanymi baletowymi figurami i podnoszeniami, w których jest coś bardzo przejmującego, bo wiadomo, że manekiny nie zastąpią ludzkiego uścisku. Kiedy tancerka i tancerz unoszą nogi w quasi-akrobatycznych pozach, widać każde drżenie ich napiętych mięśni.

Tę część zamyka scena Mikołajczyka, który symuluje stosunek seksualny (gwałt?) ze swoim drewnianym partnerem, naprzemiennie wolno ocierając się o jego ciało i orgazmicznie trzęsąc się ponad nim do rytmu muzyki Hanki Klepackiej i Bartłomieja Sowy, która na kilka chwil wpada w heavymetalowe brzmienia (z czasem na sapanie zaczynają nakładać się niepokojące dudnienia i pojedyncze, urywane dźwięki różnych instrumentów, a także jakby zepsute klasyczne melodie: preludium do *Popołudnia fauna* Claude’a

Debussy'ego czy *Pieśni nocy* Karola Szymanowskiego). Następnie Pasińska i Mikołajczyk jak opętani turlają się po całej scenie, aż w końcu się ze sobą zderzają i rozpoczynają taniec w duecie, w którym płynnie i pięknie powtarzają wypróbowane wcześniej pozy. Ta choreografia przynosi tylko pozorne ukojenie, bo szybko zaczynają się zachowywać tak, jakby ktoś rzucił na nich klątwę i uwięził ich w ciałach manekinów, które tylko przez chwilę mogły pożyć w organicznych, czujących ciałach. Duet kończą jak rozładowujące się roboty, od wewnątrz rozdzierane elektrowstrząsami. W finale wracają do manekinów i obwiązują je sznurami. Pasińska swoją byłą drewnianą partnerkę podciąga i pozostawia ją w pozycji wisielca. Gdy trwa proces wieszania, z głośników rozbrzmiewa charcząca, zgrzytająca wersja *Ostatniej niedzieli*, którą zdaje się wykonywać pijacki chór z zaświatów. Tekst oryginału zostaje zmieniony. Słyszymy: „Twa ostatnia niedziela… / Czemuś nie poszedł dalej? / Czemuś taniec i balet… / Spakował w garb. / Twa ostatnia niedziela… / Wielki finał na szczycie… / To był zenit twój? / Czy cię… / Ogarnął strach?".

Rola manekinów w tym spektaklu nie jest jednoznaczna. Może symbolizują one baletowe formy, które, wprowadzając do elementy tańca *modern* i folkloru, rozszczelniał Drzewiecki, ale nigdy na tyle radykalnie, by zerwać z wirtuozerskimi reżimami. A może stanowią komentarz choreografki do całego dorobku Drzewieckiego, który przez lata wypracował tak bardzo rozpoznawalny idiom choreograficzny, że jego złamanie w *Ostatniej niedzieli* spotkało się z oporem publiczności (swoją drogą wcale nie totalnym, na co wskazują przywoływane przez Drajewskiego recenzje[30]). Może w końcu, co wydaje mi się najbardziej prawdopodobne, *Ostatnia niedziela* Pasińskiej jest nie tyle (albo nie tylko) krytycznym spojrzeniem na choreografie Drzewieckiego, ile na jego praktyki i przekonania[31] z jednej i na utrwalone w historii sposoby opowiadania o nim jako o wielbionym mistrzu z

drugiej strony[32]. „Różnie mnie wspominają, jednak dominuje zawsze życzliwość i zrozumienie dla trudności mojego charakteru […]. Ja kocham ludzi. Człowiek to dla mnie jest warsztat, nad którym pracowałem” – mówi o sobie Drzewiecki w filmie dokumentalnym Roberta Ćwiklińskiego, opisywanym zresztą jako „wywiad-rzeka z Mistrzem”.

Na spektakl Pasińskiej ostro zareagował Drajewski, autor książek i artykułów o Drzewieckim, jeden z architektów legendy tego twórcy. Badacz w artykule *Remiks w teatrze tańca* zarzuca choreografce wynaturzenie pochodzących z twórczości Drzewieckiego cytatów. Pisze między innymi, że tancerka i tancerz „wykonują choreografię w pełnym napięciu mięśniowym, charakterystycznym dla wynaturzonej techniki tańca klasycznego w wersji radzieckiej, a nie (sic!) rosyjskiej” (Drajewski, 2018, s. 142), jakby zapominając o tym, że stawką performansu Pasińskiej nie było dokładne cytowanie, a właśnie krytyczna, choreopolityczna interwencja. Badacz przypomina o dokonaniach, estetycznych przewrotach Drzewieckiego, wyjaśnia też metody jego pracy. Tworzy przy okazji kolejne cenne opracowanie twórczości choreografa *Krzesanego*. Nie posądza Pasińskiej o „szarganie świętości”, tylko zarzuca jej niedokładny research i niezrozumienie mistrzostwa. Ta paternalistyczna narracja, choć na pewno niepozbawiona racji, gdy idzie o zasługi Drzewieckiego, w moim odczuciu paradoksalnie wzmacnia wymowę remiksu. Pokazuje bowiem, jak kontr-historie poruszają historiami.

***

W konstelacjach, które choreografują Grudziński, Kozak i Pasińska, kontr-historie tworzą sploty z historiami ratownicznymi. Mamy więc do czynienia nie z samym demaskowaniem przemilczeń czy struktur opresji, ale też z

uwolnieniem wywrotowych energii. I tak na przykład Wilk, Wiesiołłowski i Szymański wracają nie tyle jako ofiary, których trzeba wysłuchać, ile jako odmieńcze witalności, zmieniające oficjalne narracje o Teatrze Wielkim, a zarazem współtworzące przyszłość queerowego tańca.

Opowiadając o *Threesome*, *Dancing for You…* i *Ostatniej niedzieli*, starałam się pokazać, jak osoby reprezentujące taniec współczesny sytuują własne praktyki w kontekście historycznym i jak prowadzą choreograficzne negocjacje z utrwalonymi sposobami mówienia o legendach polskiego teatru tańca i baletu, nie tyle dokonując radykalnych zerwań, ile zapraszając zjawy do współdziałania w „tu i teraz" na rzecz nowych – otwartych i chłonnych – archiwów, dopuszczających krytyczne spojrzenie, ruchy rewindykacyjne i choreopolityczne, ale też aktywnie uczestniczących w procesach mobilizowania choreograficznych autonomii. Choreografie Grudzińskiego, Kozak i Pasińskiej są nawiedzone przez przeszłość, ale same tę przeszłość też nawiedzają i robią w jej archiwach choreopolityczny bałagan, działając jak duchy, które się nie zapowiadają, nie pytają o pozwolenie na przekroczenie progu i bezpardonowo naruszają zastane w nich *status quo.* Pokazują, że nie tylko przyszłość polskiego tańca, ale i jego przeszłość trwa w procesie stawania się, który polega zarówno na odkrywaniu białych plam, jak i na przepisywaniu kart już zapełnionych.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Choreopolityki i nawiedzone ciała*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, DOI: 10.34762/508g-my32.

Autor/ka

Alicja Müller (alicja.muller@uj.edu.pl) – doktorka nauk humanistycznych, adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, badaczka tańca i choreografii, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej". Autorka książek *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017) i *Teatr (w) ruchu. Krakowski Teatr Tańca* (projekt zrealizowany w ramach stypendium MKiDN na rok 2023). ORCID: 0000-0002-3490-1419.

Przypisy

1. Polska premiera spektaklu odbyła się 7 września 2024 roku w Nowym Teatrze w Warszawie. W 2024 roku Grudziński został nagrodzony za ten spektakl Paszportem „Polityki" w kategorii Scena.
2. W oficjalnym opisie spektaklu pojawia się cytat z książki Petera Stoneleya *A Queer History of The Ballet.* Ten wątek w swojej recenzji *Threesome* rozwija Agata Skrzypek (2024).
3. Tomasz Ciesielski wylicza miejsca, w których tańczył i uczył Wiesiołłowski (2022, s. 685-686).
4. Historia Teatru Wielkiego zob. Komorowska, *Opera Narodowa w Warszawie*.
5. Obecnie, od 2009 roku, zespół działa jako Polski Balet Narodowy (PBN), a ta nazwa podkreśla jego autonomię (jest równorzędnym partnerem Opery Narodowej). Jego tradycja sięga XVI wieku i dworu Bony Sforzy (dworskie widowiska baletowe typu włoskiego w wykonaniu zachodnich tancerzy). Jednym z ważniejszych momentów jego historii było ustanowienie w 1765 roku teatru publicznego w Warszawie przez Stanisława Augusta Poniatowskiego, który dwadzieścia lat później powołał pierwszy polski zespół baletowy (Tancerze Narodowi Jego Królewskiej Mości). W XVIII wieku w Polsce, tak jak w innych europejskich krajach, balet przestał być dworską rozrywką i zyskał status sztuki scenicznej. Po utracie przez Polskę niepodległości zespół baletowy Teatru Wielkiego prowadził nieregularną działalność w ramach teatru na placu Krasińskich, a na znaczeniu zyskał w 1833 roku, kiedy do użytku oddano nowy gmach Teatru Wielkiego. W czasie II wojny światowej gmach teatru został zniszczony, a balet do 1965 roku występował na scenach zastępczych. Więcej na ten temat zob. Chynowski, *Historia Polskiego Baletu Narodowego*.
6. O trudnościach z rekonstrukcją biografii Dąbrowskiej pisała Hanna Raszewska-Kursa (2019b, s. 19-42).
7. Więcej na ten temat rozwoju tańca modern w Polsce zob. *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje* (2017).
8. Definicja tańca współczesnego jest szeroka i chybotliwa. Na potrzeby tego tekstu, podążając za ustaleniami Joanny Szymajdy, przyjmuję, że jest to „pojęcie obejmujące całość technik, estetyk i gatunków tańca, które wyłoniły się w XX i XXI w. Termin pojawia się w piśmiennictwie w różnych okresach i odnosi się zazwyczaj do działalności współczesnych autorowi twórców, nie jest więc ścisłym określeniem gatunkowym, ale wskazaniem na aktualność działań artystów" (2022d, s. 616).
9. Jako że nie ma tu miejsca na rozpisanie historii tego gatunku ani opis jego specyfiki, podaję tylko skrótową definicję: „określenie gatunkowe, od końca lat 70. XX w. oznaczające

rodzaj interdyscyplinarnego widowi- ska scenicznego, którego tworzywem jest ruch, słowo, muzyka/śpiew, elementy plastyki teatralnej (scenografia, kostium, rekwizyt, oświetlenie), a współcześnie także media elektroniczne" (Leyko, Królica, 2022, s. 637).
10. Polski Teatr Tańca, Kielecki Teatr Tańca (od 1995 roku) i Bytomski Teatr Tańca i Ruchu Rozbark, który w 2013 roku powołano na miejsce Śląskiego Teatru Tańca (założonego w 1991 roku).
11. Więcej na temat terminologii zob. Szymajda, 2013, s. 50.
12. Wcześniej polska publiczność kontakt z nową choreografią miała między innymi dzięki kuratorskim działaniom Edyty Kozak, dyrektorki istniejącego od 1995 roku Festiwalu Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł (podczas pierwszych trzech edycji był to Festiwal Małych Form Teatru Tańca) i Jacka Łumińskiego, który od 1991 prowadził Śląski Teatr Tańca, będący też organizatorem dwudziestu edycji Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej.
13. Dzisiaj jest to Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, przy czym od początku był on podmiotem państwowym.
14. Andrzej Kosowski, Maxymilian Bylicki i Paula Lis-Sołoducha (obecna dyrektorka) to osoby związane z muzyką; Katarzyna Meissner jest menadżerką kultury.
15. Jednym z bardziej spektakularnych przykładów takiego działania jest petycja *Wprowadzenie kategorii Taniec do Paszportów Polityki*, pod którą podpisało się aż 2360 osób (inicjatorką i pomysłodawczynią akcji była Natalia Gorzelańczyk).
16. Zob. https://www.centrumwruchu.pl/kolektyw/ [dostęp: 13.11.2024].
17. Zob. https://www.facebook.com/rozmowyotancuichoreografii/about_details [dostęp: 13.11.2024].
18. Zob. https://www.facebook.com/groups/203420038162639 [dostęp: 13.11.2024].
19. Nie są to oczywiście pierwsze ani jedyne produkcje choreograficzne, które w ostatnich latach pojawiły się w teatrach dramatycznych. Tym, co czyni je wyjątkowymi, jest fakt, że zostały one stworzone na zamówienie tych teatrów, a nie powstały w ramach programów stypendialnych czy grantowych. Warto jednak dodać, że również działania takie jak kuratorowane przez Leśnierowską „Poszerzanie pola" (choreograficzny program produkcyjny powołany do życia w 2018 roku we współpracy Nowego Teatru i poznańskiej fundacji Art Stations Foundation i kontynuowany w 2022 roku razem z Teatrem Żeromskiego w Kielcach i „Domem Utopii" w Krakowie) znacząco przyczyniły się do zwiększenia widzialności choreografii w przestrzeniach teatru dramatycznego. Nowy Teatr do dzisiaj pokazuje zresztą niektóre produkcje z „Poszerzania pola", a do repertuaru włączył też *Threesome* Grudzińskiego (spektakl powstał dzięki współpracy: Cité Internationale des Arts, Frascati, Visegrad Artist Residency Program for Performing Arts, Centre national de la danse – Pantin; był współfinansowany przez m.st. Warszawa).
20. Jak czytamy na stronie Pawilonu: „Konkurs jest wynikiem procesu prowadzonego przez Warszawskie Obserwatorium Kultury, wspólnie ze środowiskiem tańca, Biurem Kultury Urzędu m.st. Warszawy i Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Od października 2023 r. do kwietnia 2024 r. przeprowadzono spotkania, warsztaty i badania, prowadząc systematyczną analizę potrzeb związanych z rozwojem sztuk tańca oraz jej publiczności i środowiska", https://www.pawilontanca.pl [dostęp: 13 XI 2024].
21. Odwołuję się do tu do terminologii Jacques'a Rancière'a (2007).
22. Przykładem może być przypominanie o tym, że Balet Tacjanny Wysockiej współpracował z Redutą Juliusza Osterwy, a choreografka tworzyła choreografie do wielu słynnych przedstawień Leona Schillera (zob. Ignaczak, 2017, s. 64-81).

23. Odwołuję się tu do myśli Doroty Sosnowskiej, która, w nawiązaniu do teorii Diany Taylor i jej dialektyki archiwum i repertuaru pisała: „Pamięć jest zawsze performatywna (nierozdzielna z działaniem), a dokument jest zaproszeniem do tańca” (Sosnowska, 2017, s. 88).
24. *Druga natura* Agaty Siniarskiej i Karoliny Grzywnowicz to interdyscyplinarny zapis spotkania z biografią Poli Nireńskiej (1910-1992) oraz jej *Tetralogią Holocaustu*. *Projekt Yanka Rudzka: Wielogłos*, jest drugą (po *ZACZYNIE z* 2016 roku), choreografią Joanny Leśnierowskiej i Janusza Orlika, w której uruchomiona zostaje, właściwa tytułowej bohaterce – ikonie tańca współczesnego w Brazylii, w Polsce do niedawna zupełnie nieznanej (1916-2008) – praktyka łączenia elementów pochodzących z tradycyjnych tańców ludowych z technikami współczesnymi. O tych dwóch spektaklach pisałam w artykule *Otwieranie archiwów. Ślady tańca modern w nowej choreografii* (2023).
25. Z Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim była związana od 1989 roku; w 1997 została jego pierwszą solistką.
26. Rozróżnienie to jest inspirowane Rancière’owską opozycją policja–polityka. Autor *Estetyki jako polityki* z działaniem policyjnym łączy aktywności mające na celu utrwalanie istniejących podziałów postrzegalnego (a innymi słowy: tego, co w przestrzeni publicznej widzialne/niewidzialne, uznane za podmiotowe/przedmiotowe itd.), a z ruchem politycznym krytyczne interwencje w ten układ.
27. Autorką tekstu jest Klaudia Hartung-Wójciak, która, wraz z Joanną Ostrowską, współtworzyła z choreografem dramaturgię *Threesome*.
28. Spektaklu Kozak nie oglądałam na żywo. Opisując go, bazuję na nagraniu z pokazu premierowego.
29. Kozak, jak czytamy w jej biogramie zamieszczonym na portalu „taniecpolska.pl”, „Była solistką Teatru Wielkiego w Warszawie (1988-1990) i Stadttheater w Bernie (Szwajcaria: 1990-1992) pod dyrekcją François Klausa. U szczytu kariery zerwała z baletem klasycznym, by zająć się tańcem współczesnym, eksperymentem i konceptualnym nurtem nie-tańca”, https://taniecpolska.pl/ludzie-tanca/edyta-kozak/ [dostęp: 13.11.2024].
30. Badacz dodaje też, że popremierowe pokazy były przyjmowane życzliwie.
31. Drzewiecki zrezygnował z prowadzania Polskiego Teatru Tańca w 1987 roku i, jak czytamy w książce Drajewskiego, oczekiwał od władz Poznania, że zamkną teatr: „Był przekonany, że z odejściem twórcy teatru autorskiego powinien on zaprzestać dalszej działalności. Minęło wiele lat, zanim zmienił zdanie”. Zgodnie z tą relacją Drzewiecki wątpił też w to, że bez niego teatr przetrwa (2014, s. 273).
32. W tym miejscu trzeba jednak zaznaczyć, że sama Pasińska jest oskarżana o mobbing (zob. Szymkowiak, 2022).

Bibliografia

Banes, Sally, *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, tłum. A. Grabowski, J. Majewska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.

Chynowski, Paweł, *Historia Polskiego Baletu Narodowego*, https://teatrwielki.pl/teatr/polski-balet-narodowy/historia-pbn/ [dostęp: 12.05.2025].

Ciesielski, Tomasz, *Wiesiołłowski Wojciech*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Domańska, Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie" 2014, nr 5.

Drajewski, Stefan, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Rebis, Poznań 2014.

Drajewski, Stefan, *Remiks w teatrze tańca*, „De Musica Commentarii" 2018.

Drajewski, Stefan, *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca*, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2019.

Foucault, Michel, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady z Collège de France 1976*, tłum. M. Kowalska, KR, Warszawa 1998.

Gardzina, Katarzyna, *Szymański Stanisław*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022a.

Gardzina, Katarzyna, *Wilk Gerard*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022b.

Ignaczak, Jagoda, *Tacjanna Wysocka, artystka niepokorna*, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. J. Szymajda, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2017.

Keil, Marta, *Wstęp*, [w:] *Choreografia: autonomie*, , red. tejże, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2019.

Komorowska Małgorzata, *Opera Narodowa w Warszawie*, https://teatrwielki.pl/teatr/historia/opera-narodowa-w-warszawie/ [dostęp: 12.05.2025).

Królica, Anna, *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Tarnów 2011.

Królica, Anna, *Polski Tanztheater?*, „Dwutygodnik" 2011, nr 10, https://www.dwutygodnik.com/artykul/2607- polski-tanztheater.html [dostęp: 12.05.2025].

Królica, Anna; Leyko, Małgorzata, *Teatr tańca*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Lepecki, André, *Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer*, „The Drama Review" 2013, nr 4.

Leśnierowska, Joanna*, Czekając na Małysza*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2006, nr 75.

Majewska, Jadwiga, *Henryk Tomaszewski – u teatralnego źródła tańca w Polsce*, „Teatr” 2014, nr 7-8, https://teatr-pismo.pl/4877-henryk-tomaszewski-u-teatralnego-zrodla-tanca-w-polsce/ [dostęp: 12.05.2025].

Müller, Alicja, *Otwieranie archiwów. Ślady tańca modern w nowej choreografii*, „Nowy Napis Co Tydzień” 2023, nr 189, https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-189/artykul/otwieranie-archiwow-slady-tanca-modern-w-nowej-choreografii [dostęp: 12.05.2025].

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki i J. Sowa, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2007.

Raszewska-Kursa, Hanna, *Z historii dyskryminacji tańca i choreografii albo feministyczny rant na uprzejmość*, [w:] *Choreografia: autonomie*, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2019a.

Raszewska-Kursa, Hanna, *Stefania Dąbrowska – od niej wszystko się zaczęło. Dlaczego obecność tańca współczesnego w Warszawie należy liczyć od 1909 r.*, [w:] *Taniec w Warszawie. Sztuka tańca i choreografii w XX i XXI wieku*, red. M. Seredyńska, Centrum Sztuki Tańca w Warszawie, Warszawa 2019.

Rudnicka, Zofia, *Gerard Wilk. Tancerz*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019.

Skrzypek, Agata, *Spotkania w cudzych ciałach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/spotkania-w-cudzych-cialach [dostęp: 12.05.2025).

Sosnowska, Dorota, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, [w:] *Świadectwa pamięci. W kręgu źródeł i dyskursów (od XIX wieku do dzisiaj)*, red. E. Dąbrowicz, B. Larenta, M. Domurad, Alter Studio, Białystok 2017.

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze. Wywiad kolektywny przeprowadzony 28 listopada 2022, red. M. Spychała, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023, nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze [dostęp: 12.05.2025].

Szymajda, Joanna, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

Szymajda, Joanna, *Buffard Alain*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022a.

Szymajda, Joanna, *Nuriejew Rudolf*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022b.

Szymajda, Joanna, *Urbacki Rafał*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J.

Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022c.

Szymajda, Joanna, *Taniec współczesny*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022d.

Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2017.

Turska Irena, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1962.

Zamorska Magdalena, *Jones Bill T.*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, red. M. Leyko i J. Szymajda, przy współpracy T. Ciesielskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreopolityki-i-nawiedzone-ciala*