didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/mf6r-aw93
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/politycznosc-choreografii-dla-rodzin-z-perspektywy-performance-research

/ choreografia dla dzieci i rodzin

Polityczność choreografii dla rodzin z perspektywy performance as research

Hanna Bylka-Kanecka

The politicalness of choreography for families from the perspective of performance as research

The aim of the paper is to provide a reflection on the choreographic practice in the field of dance performance for families in the context of related fields of politicalness, from the perspective of performance as research. The author describes some important moments in the global and Polish cultural policy concerning dance for children and presents an understanding of politicalness after Ana Vujanović and Mark Franko. The text undertakes reflection on the usefulness of the language of posthumanism (Chikako Takeshita, Karen Barad and Donna Haraway) in research into choreography intended for families. The author gives an insight into the creative practice by analysing the dimensions of politicalness in three performances by the Holobiont collective which she co-founded.

Keywords: performance as research; choreography; the political; TYA; posthuman

Taniec i choreografia dla dzieci są obecnie w stadium intensywnego rozwoju (Bylka-Kanecka, 2020). Zarówno w Polsce, jak i na świecie powstaje coraz więcej spektakli tanecznych adresowanych do młodych widzów.

Opiniotwórcze międzynarodowe festiwale z obszaru TYA (Theater for Young Audience) proponują coraz więcej wydarzeń z dziedziny tańca i choreografii dla dzieci, również najmłodszych. Organizowane są również przeglądy[1].

Moment, w którym choreografia dla dzieci i rodzin zaczyna być widocznym elementem polskich i światowych scen, uważam za odpowiedni do tworzenia języka ich opisu i krytycznej refleksji. Umożliwiają one bowiem określanie specyfiki tańca i choreografii dla dzieci (wraz z kreśleniem coraz gęstszej mapy ważnych pytań), ułatwiają komunikację z osobami z innych dyscyplin, pomagają uwypuklić potencjał tego typu działań choreograficznych oraz są krokiem do zadbania o odpowiednie warunki intelektualne, instytucjonalne i finansowe ich rozwoju. Rozwój myśli krytycznej w obszarze choreografii dla dzieci i rodzin uważam za szczególnie istotny również ze względu na szczególny w tym kontekście splot wymiarów publicznego i prywatnego. Wraz z rozwojem (czy wręcz boomem) badań na temat dzieciństwa, nie sposób pominąć konieczności rewizji form i treści proponowanych dzieciom wydarzeń artystycznych. Postawienie przez twórczynie i twórców pytania o sprawczość odbiorów wydaje się dziś konieczne, a kwestia demokratyzacji doświadczenia artystycznego nabiera w tym przypadku szczególnej wagi: historia emancypacyjna dzieci liczy przecież dopiero około stu lat, a ich zależność od dorosłych jest bezdyskusyjna. To sprawia, że myśląc o dziecku warto spoglądać szerzej, na cały system (najpierw rodzinny, później społeczny) i na sposoby tworzenia spektakli, będących przecież również swojego rodzaju systemami.

Moja praktyka choreograficzna w ramach kolektywu Holobiont, który współtworzę z Aleksandrą Bożek-Muszyńską, odsłoniła przede mną serię trudnych i ważnych pytań o układ sił, sposoby wytwarzania i używania władzy (artysty/artystki, rodzica, dziecka), środki komunikacji z widzami,

metody dbania o siebie i o uczestniczki i uczestników wydarzeń. Splątane układy relacji, zastałych i wytwarzających się tymczasowo struktur, oczekiwań, sojuszy, nieporozumień, zrywów, odmów i zaangażowania, które obserwujemy podczas naszych spektakli, prowadzi mnie do potrzeby ponownego przemyślenia nie tylko aspektu polityczności naszej działalności, ale również krytycznego potencjału, który kryje się w choreografii dla rodzin. Celem artykułu jest namysł nad praktyką choreograficzną spektakli tanecznych dla rodzin w kontekście związanych z nią obszarów polityczności, z perspektywy *performance as research*[2]. W tym celu wymienię najważniejsze wydarzenia polityki kulturalnej ostatnich lat wobec tańca dla dzieci, wyartykułuję bliskie mi rozumienie polityczności, podzielę się częścią wyjściowej dla mnie w myśleniu o choreografii dla rodzin siatką ideową oraz poddam analizie dotychczasowe, powstałe w latach 2016-2019 cztery spektakle kolektywu Holobiont: *DOoKOŁA*[3], *Księżycowo*[4], *_on_line__*[5] i *Gdzie kształty mają szyje*[6].

Polityka kulturalna

W ostatnich latach miały miejsce dwa wydarzenia o przełomowym charakterze, obrazujące ogromną dynamikę zmian na tym polu – jedno w Polsce, drugie na świecie. Na rodzimym gruncie historycznym wydarzeniem była pierwsza w dziejach polskiego tańca Mała Platforma. Włączona w organizowaną od 2008 roku, regularnie co dwa lata, Polską Platformę Tańca impreza odbyła się w Gdańsku 30-31 sierpnia 2019 roku. Organizatorzy – Instytut Muzyki i Tańca, Miejski Teatr Miniatura w Gdańsku i Fundacja Polka dot – zaprosili uczestniczki i uczestników do obejrzenia spektakli kierowanych do dzieci i rodzin oraz do udziału w panelu dyskusyjnym na temat tańca dla dzieci i w ruchowych warsztatach plenerowych. Inicjatorkami były Ula Zerek i Katarzyna Ustowska, związane ze wspomnianą

Fundacją Polka. Apetyt na imprezę tego typu został wyartykułowany już na platformie w 2017 roku przez Alicję Morawską-Rubczak, specjalistkę od teatru dla najmłodszych widzów, podczas panelu *I co z tym tańcem… dla dzieci?*. Mała Platforma pozwoliła na konsolidację polskiego środowiska skupionego wokół tańca i choreografii dla dzieci i rodzin oraz była sygnałem instytucjonalnym świadczącym o zauważaniu rozwoju tego nurtu w Polsce. Platforma „rodzinna" odbyła się co prawda parę dni przed „dorosłą" Platformą, co nie pomogło integracji (Lemańska, 2019), jednak już dwujęzyczny katalog łączy obie imprezy i jest bezcennym materiałem archiwalnym i promocyjnym.

Przełomowym wydarzeniem na arenie międzynarodowej było powołanie sieci Young Dance Network (YDN) w 2021 roku. Organizacja powstała i będzie funkcjonować pod parasolem ASSITEJ International[7], największej światowej organizacji skoncentrowanej na rozwoju sztuk performatywnych dla dzieci, mającej obecnie swoje centra w osiemdziesięciu pięciu krajach na świecie. YDN jest jedną z sześciu sieci działających w ramach stowarzyszenia, obok tych skupionych na rozwoju młodych profesjonalistek i profesjonalistów z obszaru TYA (Next Generation), scenopisarstwa (Write Local Play Global), sztukach perfomatywnych dla dzieci do piątego roku życia (Small size), badaczek i badaczy akademickich (International Theatre for Young Audiences Research Network) i rozwijania teatru dla dzieci w kierunku inkluzyjności (The International Inclusive Arts Network). Kontekst powstania Young Dance Network jest istotny ze względu na decyzyjność i opiniotwórczość stowarzyszenia ASSITEJ International, które współtworzy wytyczne i raporty na szczeblu światowym i kontynentalnym. Zaangażowanie stowarzyszenia realnie wpływa na politykę kulturalną wielu państw i przyczynia się do promocji oraz dystrybucji środków finansowych, które umożliwiają artystkom i artystom długofalowe działania. Powołanie osobnej

sieci poświęconej wyłącznie tańcowi dla dzieci stwarza więc nadzieję na rozwój tego obszaru i zwiększenie jego widzialności. Ta ostatnia jest wartością, którą YDN artykułuje w swoich celach[8], obok, między innymi, budowania świadomości potencjału tańca w kontekstach edukacyjnych, tworzenia platformy wymiany doświadczeń, tworzenia wspólnych projektów, budowania wiedzy, określania i promocji specyfiki tańca. YDN jako swój symbol wybrała okrąg mający ilustrować inkluzyjność, brak hierarchii i bezocenność. Sieć definiuje taniec szeroko: „Everybody can dance and join the dancing community" – czytamy w jednym z pierwszych zdań opisu ich działalności. To zdanie, choć wydaje się ogólnikowe, ma fundamentalne znaczenie – to mocna deklaracja ideowo bliska demokratyzacji tańca.

Wspomniane wydarzenia świadczą o istnieniu masy krytycznej osób zajmujących się tańcem i choreografią dla dzieci oraz potrzebą popularyzacji tej dziedziny. Taką potrzebę zauważa również Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, chcąc promować polskie prace z tego obszaru za granicą, w ramach niedawno powstałego programu PolandDances. Obecny moment w historii tańca dla dzieci kojarzy mi się z powolnym, ale też zdecydowanym wykluwaniem się czegoś, co obecne jest w różnym natężeniu już od wielu lat na całym świecie. Zadawanie pytań o to, co, jak i dla kogo tworzymy, nabiera, w moim przekonaniu, w tym momencie szczególnej wagi.

W tym miejscu wspomnę tylko o temacie sposobów produkcji. Myślę, że zasługuje on na osobny tekst. Cały czas bowiem jest dla mnie tajemnicą, jak produkować, żeby zaopiekować się nie tylko widzami, ale też sobą. Jak zadbać o odpowiednie warunki finansowe i przestrzenno-czasowe dla osób, które tworzą spektakle ruchowe dla dzieci? W szczególności gdy te (tak jak ja) są rodzicami małych dzieci i muszą czas podzielić między pracę w studiu i ten spędzony z rodziną. Choć każde miejsce, w którym przygotowywałyśmy

nasze spektakle, było pomocne i otwarte, to nadal uważam, że tworzenie spektaklu jest procesem podobnym do opiekowania się noworodkiem, który wymaga uwagi, czasu i sił. Aby utrzymać się wyłącznie z robienia spektakli tanecznych dla dzieci, ten symboliczny poród musiałby wydarzać się kilka razy w roku – moje procesy twórcze trwają dużo dłużej, tak samo jak regeneracja po premierach. Jak produkować w bliskiej relacji do siebie i z uszanowaniem innych? Ile prób otwartych organizować? W jakim stopniu włączać rodziny w proces powstawanie spektakli? Jak dbać o życie spektaklu tanecznego, który nie powstaje w ramach instytucji repertuarowej? Część z tych problemów dotyka całego polskiego środowiska tańca, ale zastanawiam się nad formami instytucjonalnego wsparcia dla artystek i artystów tańca, którzy są jednocześnie rodzicami, i dla tych, którzy tworzą spektakle dla dzieci i rodzin. Mam nadzieję, że zaistnienie Małej Platformy i światowy trend rozwoju choreografii dla dzieci będzie sprzyjał pojawianiu się systemowych (polskich i ogólnoświatowych) rozwiązań w tym zakresie.

Polityczność

W niniejszym tekście proponuję ujęcie polityczności w szerokim rozumieniu jako filtra (w znaczeniu filtra oświetleniowego, nie sitka) pokazującego ujawniające się i rozpływające znaczenia, podmioty, ich grupowe rozpoznania oraz wzajemne dynamiczne układy i relacje. Takie ujęcie bliskie jest polityczności opisywanej przez Anę Vujanović, która zwraca również uwagę na polityczność jako sposoby działania i interweniowania w strefie publicznej (2018)[9]. Wychodzę jednocześnie z założenia, że choreografia chcąc nie chcąc zawsze jest polityczna. Nie interesuje mnie zatem osąd dotyczący bycia lub niebycia polityczną (a tym bardziej konkurs w kategorii bycia najbardziej lub najmniej polityczną). Bardzo zajmuje mnie natomiast to, jak w wydarzeniach tanecznych kierowanych do dzieci i rodzin

polityczność się objawia. Lub inaczej, jaka (w znaczeniu struktury, kolorytu, jakości, terenu, a nie „wielkości") jest polityczność danych wydarzeń. Jak skonstruowane są elementy wynikające ze świadomej refleksji i gdzie ukazuje się, często nawet ciekawsza, nieświadomość artystycznych założeń i samego spektaklu. Zostając przy tej psychoanalitycznej metaforze, rozważania nad politycznością rozumiem jako analizę tego, co na powierzchni, połączoną z wglądem w to, co ukryte, ale różnorodnie się manifestujące. Pod tymi względami bliska mi jest więc refleksja choreografa i badacza Marka Franko, który w jednym z ważniejszych tekstów o polityczności tańca pisze: „Mówienie […], że taniec nie jest polityczny, w gruncie rzeczy nic nie znaczy. Badania wokół tańca powinny zatem nieustannie powracać do skomplikowanych interakcji między tańcem a określoną w różny sposób polityką" (2018, s. 39).

Podejmując się próby analizy i wglądu w twórczość, której jestem współautorką, z jednej strony wchodzę na grząski grunt nigdy nie dość obiektywnej perspektywy i związanego z nim lęku kompetencyjnego (Berendt, Guzy, Majewska, Ruszkiewicz, Wawryk, 2021). Widząc jednak, że problemowych tekstów krytycznych o choreografii dla rodzin nadal jest bardzo mało, sądzę, że każdy wkład w rozbudowę dyskursu jest potencjalnie cenny. Pisanie z pozycji osoby czynnie budującej polską scenę tańca pozwala mi odsłaniać tematy z perspektywy praktycznego doświadczenia i teoretycznej refleksji. Mam nadzieję, że tekst będzie dla czytelniczek i czytelników inspiracją do dalszego, głębokiego i poważnego namysłu nad tym, jaki ładunek polityczny kryje się w często niepozornych przedstawieniach dla „naszych milusińskich"[10], a dla twórczyń i twórców do budowania i obserwacji własnych, subiektywnych sieci ideowych w kontekście konstruowania wydarzeń dla dzieci i rodzin.

Pierwszym krokiem w tej podróży jest odsłonienie części siatki ideowej, z której wywodzą się prace kolektywu Holobiont. Nurtem szczególnie dla mnie użytecznymi w refleksji nad tańcem i choreografią dla dzieci, a który ze sztukami performatywnymi dla dzieci łączony jest nadal rzadko, jest posthumanizm[11]. Wątki poruszane przez autorki i autorów je reprezentujących były dla mnie punktem wyjścia przy tworzeniu większości koncepcji spektakli i tekstów aplikacyjnych kolejnych prac kolektywu Holobiont. Odniesienia te najczęściej nie znajdują się w opisie spektakli kierowanych do widzek i widzów, gdzie w grę wchodzi marketingowa komunikatywność, ale są one częścią procesu pracy nad spektaklami. I nawet jeśli nie o każdym naszym spektaklu myślę, wychodząc bezpośrednio od tekstów posthumanistycznych, to z dystansu czasowego widzę, że nasze prace i tak nieustannie krążą wokół niektórych jego zagadnień.

Post-human

Nazwa współtworzonego przeze mnie kolektywu została utworzona w 2018 roku[12] i pochodzi z inspiracji lekturą książki Donny Haraway *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016). Termin „holobiont” (gr. *hólos* – wszystko, całość; *bíos* – życie), utworzony przez biolożkę Lynn Margulis w 1991 roku i przywołany przez Haraway, oznacza złożony organizm współistniejący w symbiozie z różnymi innymi organizmami. I choć badaczka używa terminu do określenia relacji ludźmi z nieludźmi, to „holobiont” wydał mi się celną metaforą rodziny, która w swojej różnorodności i złożoności stanowi całość. Nie tylko jako (najczęściej) genetycznie spokrewniona układanka, lecz również jako pewien system ze sferą wspólnych doświadczeń (wspólnie przeżytych emocji, wspólnego miejsca zamieszkania, wspólnie zjadanych posiłków itp.) kształtujących ich

rodzinną mikrobiotę. Całość ta zanurzona jest w większej sieci relacji, jakimi są społeczeństwo, kultura, ekosystem, materia, kosmos.

Metafora rodziny jako holobiontu jest dla mnie szczególnie ciekawa ze względu na ontologiczny aspekt w kontekście mówienia o podmiotach i przedmiotach (oraz podmiotowości i przedmiotowości) wszystkich uczestniczek i uczestników proponowanych przez nas rodzinnych wydarzeń artystycznych. Posthumanizm (jak i zwrot archiwalny) odbiera nam ufność dotyczącą całościowych i stabilnych kategorii, wskazując (choć w różny sposób) na ich często niespodziewaną dynamikę, w której do głosu dochodzą inne niż słyszane najgłośniej aspekty, osoby, podmioty, przedmioty, wątki, a hierarchie i układy władzy między nimi są w ciągłym ruchu i można na nie spojrzeć z wielu subiektywnych perspektyw. Ta ontologiczna płynność czy wrażliwość jest dla mnie szczególnie inspirująca właśnie w kontekście myślenia o dzieciach, dzieciństwie i obustronnych relacjach (także władzy) dorosłych z dziećmi. Same terminy oraz pola skojarzeniowe związane ze słowami „dziecko", „dzieciństwo", „dorosły" traktuję jako przenikające się, niedomknięte, zmienne i wrażliwe na procesy kulturowe.

Serią wydawniczą, która wnikliwie, interdyscyplinarnie i odważnie łącząc spojrzenie praktyczne z teoretycznym dotyka konstruktów i praktyk związanych z dzieciństwem, jest Contesting Early Childhood[13]. Jej autorki i autorzy skupiają się przede wszystkim na edukacji przedszkolnej, analizując (z perspektywy filozofii, pedagogiki, neurobiologii, nauk politycznych), jak opieka przedszkolna może kształtować struktury demokratyczne świadome swojej etyki. Seria jest bezcenna również w kontekście widoczności badań nad dziećmi młodszymi niż szkolne. Stawia je w centrum poważnego i osadzonego krytycznie namysłu nad wpływem tworzonych przez dorosłych struktur na dzieci i ich rozwój.

W swojej praktyce badawczo-artystycznej szczególnie interesują mnie jednak polityki jeszcze wcześniejsze niż te związane z placówkami przedszkolnymi. Pytaniem, które wraca w naszych pracach, jest to o momenty i początki budowania znaczeń i struktur. W tym kontekście chciałabym przytoczyć fascynujący tekst *From Mother/Fetus to Holobiont(s): A Material Feminist Ontology of the Pregnant Body* feministycznej badaczki Chikako Takeshity (2017). Wychodząc od refleksji twórczyni realizmu sprawczego Karen Barad na temat osób w ciąży, Takeshita wprowadza niedychotomiczny i niezindywidualizowany termin „matkipłodu" na określenie holobiontu, jakim jest osoba ciężarna. Zestawia feministyczną narrację na temat odrębności płodu od matki (która od lat budowana była w kontekście słusznej walki o kobiecą autonomię i prawa rozrodcze) z myślą Barad oraz najnowszymi badaniami z dziedziny biologii, wskazującymi szereg symbiotycznych bakterii, które dzielą płód (jako holobiont – gość) i matka (jako holobiont – gospodyni/host). Z tej perspektywy, wpisującej się w myśl nowomaterialistyczną, trudno jest mówić o odrębności matki i płodu, a termin „holobiont" celnie oddaje relacyjność i złożoność tego wieloorganizmowego, symbiotycznego bytu. Jak pisze Takeshita:

> Uczestnictwo bakterii zmusza nas do rekonceptualizacji ciąży nie tyle jako procesu współpracy między Matką a Płodem, ale jako integrowania się zapłodnionego jaja w holobiont. Holobiont z definicji przeciwstawia się binarnemu ja/inny(a): zrozumienie, że wiele naszych „osobistych" cech jest definiowanych przez aktywność drobnoustrojów wchodzącą w interakcję z genomem gospodarza (gospodyni), osłabiło pojęcie całkowicie niezależnego organizmu, wokół którego zbudowane jest „ja" (s. 14).

Refleksję Takeshity chciałabym zestawić z namysłem nad arystotelesowskimi kategoriami opisującymi życie *bios* i *zoe* zaproponowanym przez posthumanistyczną filozofkę Rosi Braidotti. Jak pisał Karl Kerényi, *zoe* oznacza wszelkie istniejące życie, natomiast *bios* „zarysowuje […] wyraziste, charakterystyczne kontury życia, odróżniające jedno istnienie od drugiego, […] wyraża życie o określonych cechach" (Kerényi, 1997, s. 16). Arystoteles życie *bios* uważał za

> jedyne warte namysłu i szczególnej ochrony […] podczas gdy ów biologiczny aspekt życia – *zoe* związane z banałem codziennego zaspokajania potrzeb fizjologicznych – zepchnięty został do niedocenianej sfery życia codziennego […], pozostającego domeną kobiet i niewolników (Bakke, 2012, s. 38).

Braidotti w swojej materialistycznej koncepcji (mającej korzenie w tradycji spinozjańskiej) stawia tezę o współczesnej zmianie humanistycznego podmiotu – *bios* zostaje sprowadzone do *zoe*. Jak interpretuje Monika Bakke:

> Powrót *zoe*, będącego siłą wypieraną przez tradycję humanistyczną, domaga się teraz poważnego potraktowania w ramach nauk humanistycznych i rozbudza nadzieje na dostrzeżenie potrzeby pilnego przeformułowania relacji ludzkiego z nie-ludzkim. To zaś dopiero pozwoliłoby na przełamanie antropocentrycznej i androcentrycznej ontologii i etyki, co z kolei otworzyłoby możliwości wyłonienia się innej podmiotowości, konstytuującej się przy pełnej akceptacji *zoe* (s. 40).

Artystycznie najciekawszym pytaniem wynikającym z refleksji przytoczonych

badaczek posthumanistycznych jest dla mnie to o momenty wyłaniania się i wyodrębniania (oraz chowania się i rozpływania) bytów i znaczeń, w szczególności w kontekście relacji rodzicielskich i opiekuńczych. Historia dzieciństwa pełna jest przykładów opisujących okresy skrajnie antropocentrycznych wizji dziecka – najbardziej chyba spektakularnym przykładem był średniowieczny zwyczaj przestawiania dzieci na obrazach jako malutkiego rozmiaru dorosłych. Widzenie dziecka jako niedokończonego dorosłego (niestety do dziś często obecne i praktykowane) zakłada, że bycie małych dzieci w świecie jest procesem ich „uczłowieczania". Perspektywa posthumanistyczna pozwala natomiast spojrzeć na małe dzieci (mówiąc średniowieczną metaforą: na przedludzi) jako pełnoprawne stworzenia, bytujące w określonym środowisku i mające z nim specyficzne relacje. Tak rozumiana relacyjność, subtelna dla percepcji z zewnątrz i jednocześnie radykalnie odczuwana i konstytuująca ze środka, holistycznie łącząca to, co materialne i fizyczne, z tym, co kognitywne i emocjonalne, uznająca przepływy pomiędzy różnymi, ludzkimi i nie ludzkimi agent(k)ami i ich wpływ na to, w jaki sposób w danym momencie odczuwamy siebie i świat, jest mi szczególnie bliska i wybrzmiewa w naszych spektaklach. Aspekt rodzicielskiej relacji jest tu równie istotny, ponieważ sztuką dla dzieci i rodzin i zainicjowaniem artystycznego spotkania z Aleksandrą Bożek-Muszyńską zajęłam się po tym, gdy po raz pierwszy zostałam mamą, co było dla mnie doświadczeniem szczególnym, a towarzyszenie moim dzieciom w życiu codziennym stało się silnym impulsem otwierającym refleksję na temat początków budowania struktur, znaczeń i polityczności.

Szczególnie dla mnie ciekawym i użytecznym aspektem posthumanizmu w kontekście tworzenia spektakli tanecznych dla rodzin jest interdyscyplinarny język, włączający w rozważania filozoficzne terminy z dziedziny biologii czy fizyki. W kontekście myślenia o ruchu i choreografii język ten jest kopalnią

inspirujących wyobrażeń i metafor. Ciekawym artystycznie i badawczo dla mnie tematem są momenty rozpoznawania, uznawania, odczuwania odrębności od siebie np. członków rodziny, ale też kwestia rodzinnych konstelacyjnych relacji i zależności. Kiedy z *zoe* wyłania się *bios*? I jak funkcjonuje (oraz z czego się składa) holobiont, którym jestem i w którym jestem? Jak spytałaby Barad: „when matter comes to matter?". Te pytania zadaję sobie i staram się, żeby wybrzmiewały w naszych spektaklach w kontekście kwestionowania tradycyjnej, hierarchicznej struktury składającej się kolejno z artystów, widzów dorosłych i dziecięcych uczestników.

Post-dance

W październiku 2015 roku w Sztokholmie odbyła się ważna dla tańca eksperymentalnego konferencja *Post-dance*, gromadząca światowej sławy teoretyków, artystki, nauczycieli, jak i kuratorki. Celem konferencji było „znalezienie czasu i przestrzeni do refleksji nad rozwojem i siłami, które ukształtowały wyobraźnię choreograficzną od lat sześćdziesiątych do dziś"[14]. Jednym z owoców trzydniowej konferencji była publikacja z tekstami wystąpień. W jednym z nich Mårten Spångberg, szwedzki artysta działający w dziedzinie choreografii w jej szerokim rozumieniu, próbując zarysować swoje rozumienie relacji choreografii i tańca, pisze: „Taniec w stanie wyjściowym nie jest zorganizowany, jest czystą ekspresją, ale żeby się umiejscowić, potrzebuje organizacji […] nie ma [jednak] związku przyczynowego między choreografią i tańcem ani między tańcem a choreografią" (Spångberg, 2017). Spångberg przedstawia taniec jako coś pierwotnego i witalnego, do jego rozpoznania potrzebujemy jednak konkretnych struktur. Wątek wyłaniania i świadomego rezygnowania z podmiotowości powraca również w dalszej części jego konferencyjnej wypowiedzi:

> Taniec nie jest przede wszystkim kwestią podmiotowości. Taniec jest podmiotem performującym formę. Jest performującymi podmiotami lub tożsamościami, ale ich odpowiedzialność nie polega na wydobywaniu podmiotowości, ale zamiast tego […] na stawaniu się wehikułami tańca, stawaniu się anonimowym (s. 374).

Sposób, w jaki Spångberg nobilituje anonimowe, rozpłynięte, świadomie wycofane podmiotowo i tożsamościowo witalne bycie, kojarzy mi się z dyskursem na temat improwizacji tanecznej, której rozkwit nastąpił za sprawą awangardy amerykańskiej lat sześćdziesiątych, której źródła historyczne sięgają jednak znacznie głębiej, bo do „praktyk kulturowych Afroamerykanów i rdzennych Amerykanów" (Ciesielski, 2020, s. 28). Praktyki pozwalające odsunąć się od tożsamościowego schematu na rzecz znajdowania energetycznej, spontanicznej, bezpośredniej obecności interpretuję jako to, co Spångberg nazywa tańcem. Wątkiem istotnym dla mnie choreograficznie jest śledzenie własnej uwagi i obserwacja dynamiki i momentów, w których jestem w stanie wyodrębniać różne spostrzeżenia, osądy, myśli, skojarzenia – i tych, w których pozwalam sobie pozostawać w stanie żywego niewyodrębniania, „jeszcze nienazwania", zawieszenia (co umożliwiają również praktyki ruchowe i narzędzia choreograficzne). Najciekawsze wydają mi się momenty przejścia między jednym stanem a drugim. Umiejętność ich rozpoznawania, rozróżniania i zabawy z nimi pozwala na zaobserwowanie w sobie subiektywnych i głębokich polityk, którymi się kierujemy – i to właśnie chciałabym dzielić i wspólnie przeżywać z osobami, które przychodzą na nasze spektakle i współtworzą je różnymi rodzajami uczestnictwa. I w tym sensie interesują mnie osobiste polityki (czy może lepiej mikro- i nanopolityki) rodzinne. Przywołując raz jeszcze Braidotti i jej interpretację Arystotelesa – jakie obszary rodzinnie ustanawiane są jako

zoe (widziane jako rozproszone, witalne, zwyczajowo w historii danej rodziny uznawane za niewarte namysłu), a jakie sytuują się w sferze *bios* (odczuwane jako nazwane, stabilne tożsamościowo i wynikające z tradycyjnie naddanej im wyższości)? I jak te ideowe przekonania czy życiowe przyzwyczajenia są praktykowane w kontekście rodzinnym? Kto i w jaki sposób o nich decyduje? Czy są one niezmienne, czy negocjacyjne? To pytania, które towarzyszyły mi podczas powstawania każdego z naszych spektakli.

Treść, forma, sposoby produkcji

Mówiąc o polityczności tańca i choreografii, chciałabym, za Aną Vujanowić i Joanną Szymajdą, zwrócić uwagę na jej trzy modalności (Vujanović) czy wymiary[15]: treść, formę i sposoby produkcji i przyjrzeć się pierwszym dwóm w kontekście wspomnianych wcześniej prac kolektywu Holobiont.

Nasze spektakle opierają się na założeniu o istotności fizycznego i emocjonalnego zaangażowania w relację dziecko-rodzic i o potencjale sztuki tańca i choreografii do pogłębiania relacji rodzinnych. Gdy po pewnym czasie wróciłam do napisanej przeze mnie koncepcji (będącej jednocześnie aplikacją konkursową) naszego pierwszego, „założycielskiego" spektaklu – *DOoKOŁA*, zobaczyłam, że jego pierwotny, roboczy tytuł brzmiał *Progres przez regres*. Zmieniłyśmy go, bo był wybitnie niechwytliwy marketingowo, oddaje on jednak sam początek ideowego pola naszej działalności i założenie, że to poprzez dostęp do cennego, regresywnego stanu umysłu dorosłego rodzica lub opiekunki czy opiekuna możliwe jest wzrastanie rodziny i wartościowe towarzyszenie dziecku w jego rozwoju. Ów regres rozumiem jako umiejętność rozpuszczania konstruowanej przez wiele lat tożsamości i holistyczne otwarcie na różnorodność wpływów i doświadczeń, które tworzą się w czasie spędzanym z naszymi podopiecznymi.

Wszystkie prace naszego kolektywu są konsekwentnie i świadomie komunikowane jako wydarzenia rodzinne (a nie wyłącznie dla dzieci). Dotychczasowe spektakle adresowane są do rodzin z dziećmi w różnym wieku (*DOoKOŁA*: od półtora roku do trzech lat; *Księżycowo*: do dwóch lat; *_on_line__*: od pięciu do siedmiu lat; *Gdzie kształty mają szyje*: od sześciu do siedmiu lat). Czas przed rozpoczęciem nauki w szkole wydaje się nam szczególnie cenny w kontekście budowania więzi rodzinnych, będących matrycą późniejszych więzi społecznych. Tworząc materiał ruchowy do spektakli, korzystamy przede wszystkim z praktyk somatycznych (w szczególności Body-Mind Centering, metody Feldenkraisa i Ruchu Autentycznego, często twórczo je interpretując – pracę nad *Księżycowem* oparłyśmy na przełożeniu logiki BMC na kaktusy), improwizacji zadaniowej oraz pracy ze snami[16]. Wszystkie te metody pozwalają na budowanie mostów z dziecięcym doświadczeniem w inny sposób i są metodą podtrzymywania dziecięcej pamięci oraz otwartego i uważnego stanu umysłu potrzebnego do nawiązania otwartej zabawy podczas spektakli.

Najważniejszym czynnikiem związanym z treścią naszych wydarzeń jest budowanie jej wokół abstrakcyjnych obrazów i obiektów scenograficzno-sensorycznych. (Świadomie zapożyczam i transformuję tu termin „obiekt sensoryczny", rozpowszechniony przez Tomasza Bergmana i Izabelę Chlewińską, ponieważ uważam go za zgrabną metaforę opisującą przedmioty lub obiekty stymulujące do ruchu). W *DOoKOŁA* jest to dwanaście identycznych piankowych różowych materacy. Są one kolejno: zwinięte i powieszone, formowane w różne kształty i w końcowej scenie rozłożone płasko na ziemi. Scenografia *Księżycowa*, najbardziej ukonkretniona, składa się z kotary z materiału imitującego skałę i filcowo-metalowych obiektów w różnych rozmiarach, których kształty są zainspirowane rozmaitymi

gatunkami kaktusów. Trzeci spektakl, *_on_line__*, odbywa się na ogromnej kartce (mniej więcej sześć na siedem metrów, w zależności od przestrzeni, w której gramy), na której dzięki pastelom utrwalającym ruch performerów i rodzin powstaje wielkoformatowy, abstrakcyjny obraz. Tytuł ostatniego spektaklu, *Gdzie kształty mają szyje*, nawiązuje już bezpośrednio do zabawy z abstrakcją. Scenografia, zaprojektowana przez artystkę wizualną Alicję Bielawską, składa się z otwartych na wielość znaczeń kolorowych mobilnych kotar, sznurkowych łuków oraz obłych drewnianych obiektów, które można przesuwać po podłodze. Każda ze tych scenografii jest pomyślana i używana w spektaklu w taki sposób, aby uruchamiać wyobraźnię dziecięcej i dorosłej widowni. W rozmowach, które prowadzimy po każdym spektaklu, słyszymy rozmaite opowieści, które uruchamiają się zarówno w dzieciach, jak i w dorosłych. Dorośli bardzo często próbują upewniać się, czy ich odbiór i wyobraźnia pokrywają się z założeniami, którymi kierowałyśmy się podczas robienia spektaklu. Dzieci nigdy nas o to nie pytają. Ten sam tworzony przez nas kształt z pianek nazywany zostaje kwiatem, gaśnicą, wężem i poduszką. Wiszące formy z *Księżycowa* są robakami, meduzami, kosmitami czy wężami od prysznica. Podczas ostatniej sceny *_on_line__*, która polega na podniesieniu gigantycznego rysunku i sekwencji zmieniających się kolorów świateł (każde z nich wydobywa inne kolory i elementy rysunku), przysłuchujemy się opowieściom o księżycach, tęczach, dinozaurach i mapach. Obiekty spektaklu *Gdzie kształty mają szyje* są nazywane firankami, ogniem, chmurą (tkaniny), portalami, warkocznikami, bramami (sznurkowe łuki), kamyczkami, gąsienicą, ludkami (obiekty drewniane). Jedynie w tym spektaklu pojawia się poetycki tekst, który powstał w trakcie improwizacji ruchowych. Jego treść i składnia nie domykają opowieści i znaczeń, wręcz przeciwnie – zachęcają do własnych skojarzeń i upewniają widzów i widzki w tym, że każda osobista logika będzie tu mile widziana. Przykładowo tekst

wypowiadany naprzemiennie przez performerki w pierwszej scenie brzmi:

> Witajcie w naszym miejscu. Dawno, dawno temu tutaj też tak będzie. Chociaż parę rzeczy wyglądałoby inaczej, gdyby nie to, że daleko, daleko, tam, tam, żył sobie raz jeden, który tak jak czerwona zawsze chciał być z przodu. I bardzo chętnie bierze w obrót sfer niebieskich i pomarańczowych, a fioletowy babra się w zielonej gumiastej paproci, bo nie wie, że deszcz pada też czasem na boki.

W naszych spektaklach kolejne sceny nie tworzą jednej opowieści (narracji jest najwięcej w *Księżycowie*), są raczej zestawem różnych działań performerek i performera w relacji do siebie nawzajem, do obiektów i do rodzin uczestniczących w spektaklu. Obiekty i performerzy zmieniają swoje kształty, konteksty i znaczenia. Pozwalają, żeby skojarzenia miały się o co zahaczyć, z czego wyrosnąć – i rozpłynąć się, tworząc miejsce na kolejne. Praca z abstrakcyjnymi formami i obrazami, która uruchamia wyobraźnię zarówno dzieci, jak i dorosłych, pozwala nam na emocjonalne i poznawcze zaangażowanie całej rodziny. Jest to dla nas szczególnie ważny aspekt, ponieważ zakładamy, że dziecko nie istnieje w próżni społecznej (nie ma spektaklu dziecięcego bez udziału rodzica czy opiekuna – nawet jeśli miałby nim być nauczyciel szkolny) oraz że rodzice również mają potrzeby estetyczne, które zaspokoić może rodzinne wyjście do teatru na spektakl taneczny.

Drugim ważnym i stałym elementem naszych dotychczasowych prac jest włączanie rodzinnej zabawy w przedstawienie. Wszystkie nasze spektakle zakładają aktywny udział rodzin (o czym więcej w dalszej części tekstu).

Klasyczny w przedstawieniach dla małych dzieci podział: trzydzieści minut spektaklu plus dziesięć minut zabawy (najczęściej już bez performerów) odrzuciłyśmy z góry. Wspólną zabawę uważamy za najważniejszą. Jeśli rodziny zaczynają aktywnie działać dopiero po zakończonym spektaklu (a we wszystkich są części interaktywne), to spektakl nie działa tak, jakbyśmy chciały. Jest to dla nas sygnał, że części interaktywne są zbyt krótkie lub zbyt sztywno skonstruowane i nie dają możliwości swobodnej i satysfakcjonującej ekspresji uczestniczek i uczestników. Dorośli widzowie są jednak często zanurzeni w klasycznej konwencji spektakli dla dzieci i nie zawsze łatwo jest ich z niej wydobyć. Jednym z naszych sprawdzonych sposobów jest pozostawianie podczas części wspólnych dużej przestrzeni dla rodzin. Performerki wyciszają na jakiś czas aktywność, czasem do prowokacyjnego minimum[17], dając jednocześnie znać, że bez aktywności rodziców przedstawienie będzie trwało w stanie zawieszenia. Włączając zabawę rodzin w spektakle, chcemy docenić codzienną wspólną aktywność dzieci i dorosłych, pokazując tym samym, że to właśnie w niej kryje się największa kulturowa wartość.

Aspekt włączania rodzin w działania na scenie dotyczy również drugiej wspomnianej modalności polityczności – formy. Wszystkie nasze spektakle składają się z części do oglądania, tych pomyślanych jako wspólne działanie ruchowe oraz tych, w których granica między pierwszym a drugim typem zostaje intencjonalnie zatarta. *DOoKOŁA* zaczyna się od parunastominutowej sekwencji do oglądania, potem następuje scena wspólnej zabawy zaczynająca się od stopniowego przekazywania widowni piankowych materaców. Rodziny do końca spektaklu zostają na scenie i performerki działają z nimi lub równolegle do nich. W *Księżycowie*, które adresowane jest do rodzin dziećmi w wieku do dwóch lat, dramaturgia jest naprzemienna

(choć dzieci przez cały czas trwania spektaklu mogą się swobodnie poruszać). Podczas początkowej, parominutowej sceny dziejącej się przed kamienną, oddychającą kotarą najczęściej siedzą na kolanach opiekunów (choć zdarzało się, że raczkowały do performerki i chciały, żeby je wzięła na ręce). Część, która rozgrywa się za kotarą (czyli we właściwej przestrzeni spektaklu), jest natomiast podzielona na sekwencje, w których tancerki ekspansywnie działają ruchowo, i takie, kiedy pozostają prawie w bezruchu i z zamkniętymi oczami, oraz na takie, w których same dużo działają z obiektami, takie, w których obiekt pomaga nawiązać interakcję z uczestnikami spektaklu oraz te, w których obiekty są przekazane widzom. W scenie finałowej performerki zbierają w jednym miejscu dostępne obiekty i wkomponowują w nie sekwencję ruchową. Dwa pozostałe spektakle adresowane były do dzieci starszych, od pięciu do siedmiu lat, i tworzenie interaktywnej formy odbywało się w strukturze, która została *explicite* zakomunikowana uczestniczkom i uczestnikom. W _*on_line*__ mamy konwencję gry, w której znakiem do wspólnego działania jest wejście performerów na widownię, a sygnałem rozpoczęcia kolejnych scen do oglądania jest ustalony wcześniej sygnał dźwiękowy (gong) oraz wyznaczone świetlnym prostokątem miejsce, z którego widownia będzie oglądać akcje performerów (za każdym razem wzdłuż innej krawędzi ogromnej kartki). Elementy zaskoczenia i wyzwania pozwalają tę szatkowaną strukturę uczynić zabawą, angażującą zarówno dzieci, jak i dorosłych. W spektaklu *Gdzie kształty mają szyje* zaproponowałyśmy jeszcze inną strukturę. Widownia zostaje na początku podzielona na dwie drużyny (fioletową i czerwoną), których przewodniczkami są dwie performerki. Dwie pierwsze sceny zbudowane są w trójfazowym rytmie: działania dwóch performerek oglądane są przez obie drużyny, następnie jedna wchodzi na scenę, a druga ogląda; potem się zmieniają. Ostatnia scena również zaczyna się od działania

performerek oglądanych przez obie drużyny, ale tym razem obie drużyny się w to włączają, by na końcu usiąść wspólnie w środku okręgu z drewnianych elementów scenografii i wspólnie przez chwilę oglądać ruch tkanin (poruszanych wiatrakami).

W zależności od spektaklu i grupy docelowej planujemy różne wspólne aktywności, pozostawiając zawsze miejsce na indywidualne reakcje (najwięcej jest go w *Księżycowie*, najmniej w *Gdzie kształty mają szyje*). Zawsze jednak w momentach przechodzenia z części „do oglądania" do części „do działania" zwracamy uwagę na to, że każda z obecnych na widowni osób może mieć inną wrażliwość, ekspresję, temperament i humor. A że bardzo ważne jest dla nas pozostawianie miejsca na różnorodność, staramy się, żeby zaproszenie do działania nie wymagało natychmiastowej reakcji. Chodzi nam o to, by dołączenie do nas było umotywowane wewnętrznie, na przykład ciekawością czy chęcią zabawy, a nie poczuciem obowiązku czy zawstydzeniem (co byłoby sprzeczne z naszym myśleniem o sztuce dla rodzin).

Wszystkie nasze spektakle rozpoczynają się instrukcją słowną. Prawie zawsze (oprócz *Księżycowa*) jest ona wypowiadana przez performerki lub performerów. W instrukcji zawarta jest prosta i krótka informacja o strukturze spektaklu, przedstawienie się performerów i zachęta do wspólnych rodzinnych działań. Najbardziej rozbudowana instrukcja jest w *Gdzie kształty mają szyje*: performerki nie tylko opowiadają o dość skomplikowanej strukturze spektaklu, prezentując sygnały wejścia na scenę i zejścia z niej (sygnał dźwiękowy, światło i obiekt w konkretnym ruchu), ale też zacierają granicę między techniczną instrukcją a rozpoczęciem spektaklu poprzez przedstawienie „występujących" obiektów poetyckimi imionami (gryzdole, kuszynony i mitasze owotne) oraz podzielenie widowni na dwie

grupy, które odbywa się trochę mimochodem i żartobliwie, co sprawia, że w zaproszeniu do zabawy nie ma przymusu (taką przynajmniej mamy nadzieję i dotychczasowy feedback). W trakcie pracy nad czterema spektaklami doceniłyśmy wagę konkretnych wyrażeń, które padają w instrukcjach, ich mocy sprawiającej, że rodziny pewniej wchodzą w spektakl eksperymentalny, oraz humoru, dzięki któremu łatwo jest nawiązać kontakt. Obecnie zastanawiam się jednak nad takim konstruowaniem spektakli, żeby zachowały interaktywny charakter, ale nie wymagały instrukcji. Jak to, co dotychczas było mówione, zastąpić działaniem scenicznym? Ten model rozwijamy w naszym najnowszym spektaklu *Mój ogon i ja*[18], którego premiera, dzięki wspomnianemu programowi PolandDances Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca, odbyła się w grudniu ubiegłego roku w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Zakończenie

Taniec i choreografia dla dzieci i rodzin są szczególnie ciekawe w kontekście tematu polityczności. Podczas wydarzeń rodzinnych (w szerokim rozumieniu tego słowa) możemy obserwować, jak struktura (lub jej część w postaci rodzica/opiekuna i dziecka) będąca matrycą późniejszych relacji społecznych, funkcjonuje w miejscu publicznym wobec struktury spektaklu, wyrastającego z przekonań na temat dzieci, rodzicielstwa, opieki i różnych filozofii dzieciństwa artystek i artystów tworzących z myślą o rodzinnych odbiorcach. Choreografia i taniec dla rodzin jawią się również jako ciekawy punkt graniczny, w którym spotyka się to, co ludzkie, z tym co nie ludzkie. Małe dzieci, ze swoją bezkompromisowo (w porównaniu z dorosłymi) realizowaną fizjologią i emocjonalnością przypominają nam o naszym zwierzęcym rodowodzie, a postawienie ich codziennego ruchu (dalekiego od tego, jaki na co dzień wykonuje większość dorosłych i od tego, z czym kojarzony jest

taniec) i zabawy w centrum wydarzeń tanecznych jest bliskie postulatom demokratyzacji tańca, które wybrzmiewają w dyskursie teoretycznym szczególnie mocno od czasów amerykańskiej awangardy lat sześćdziesiątych. Patrząc z dystansu czasowego na cztery spektakle współtworzonego przeze mnie kolektywu Holobiont, widzę je jako pewną myślową całość, skupioną na aspekcie wyłaniania i rozmywania znaczeń i próby zredefiniowania klasycznej formy spektakli dla dzieci.

Mam nadzieję, że rozszerzanie namysłu krytycznego w obrębie choreografii o pole szeroko rozumianej rodziny wpłynie na rozwój refleksji praktyczek i praktyków, teoretyczek i teoretyków zajmujących się tańcem i sztukami performatywnymi dla dzieci.

Publikacja zrealizowana w ramach „Programu wspierania publikacji 2021”, realizowanego przez Art Stations Foundation dzięki wsparciu Grażyny Kulczyk.



Wzór cytowania:

Bylka-Kanecka, Hanna, *Polityczność choreografii dla rodzin z perspektywy performance as research*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, doi: 10.34762/mf6r-aw93.

Autor/ka

Hanna Bylka-Kanecka

Hanna Bylka-Kanecka (hankakanecka@hotmail.com) – teatrolożka, choreografka, mama. Doktorantka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (temat pracy: Taniec eksperymentalny dla dzieci). Opiekunka merytoryczna programu Roztańczone Rodziny odbywającego się w Teatrze Polskim w Poznaniu – dawniej Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci (www.roztanczonerodziny.pl). Stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Alternatywnej Akademii Tańca oraz programu Erasmus, dzięki któremu przez rok studiowała na paryskiej Sorbonie. W pracy magisterskiej analizowała status obecności małych dzieci w przedstawieniach kierowanych do dorosłych widzów. Współzałożycielka kolektywu Holobiont (www.holobiont.pl), w ramach którego tworzy, wraz z Aleksandrą Bożek-Muszyńską, interaktywne spektakl dla rodzin: *DOoKOŁA* (2017), *Księżycowo* (2018), *_on_line__* (2018), *Gdzie kształty mają szyje* (2019), *Mój ogon i ja* (2021). Ukończyła roczny kurs Choreografia w Centrum organizowany przez Centrum w Ruchu oraz trzymiesięczny intensywny berliński kurs performansu i choreografii SMASH. Obecnie dokształca się w zakresie ruchowej pracy z dziećmi w berlińskiej Somatische Akademie. Numer ORCID: 0000-0002-5896-2566.

Przypisy

1. Niemiecki Międzynarodowy Festiwal Tańca dla Młodej Publiczności Purple jest tego najwyrazistszym przykładem, strona internetowa festiwalu: https://purple-tanzfestival.de/ [dostęp: 1 XII 2021].
2. Metodologia polegająca na opisywaniu i rozpowszechnianiu wiedzy mającej początek w twórczej praktyce. Zob. Arlander i in., 2017.
3. Twórczynie i twórcy spektaklu: pomysł: Hanna Bylka-Kanecka, choreografia: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka, kreacja i wykonanie: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka, Natalia Oniśk, opieka artystyczna: Dalija Aćin Thelander, muzyka: Patryk Lichota, światło: Joanna Leśnierowska, Łukasz Kędzierski, kostiumy: Aneta Chudzicka Szycie na Miarę, Produkcja: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, koprodukcja: Malta Festival Poznań, partner: Społeczne Przedszkole Lipowa Alejka w Poznaniu.
4. Twórczynie i twórcy spektaklu: koncepcja: Hanna Bylka-Kanecka, choreografia: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka, kreacja i wykonanie: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Bożena Wydrowska/ Hanna Bylka-Kanecka, muzyka: Michał Jacaszek, konsultacja scenograficzna: Alicja Bielawska, konsultacja świateł: Aleksandr Prowaliński, wykonanie scenografii i kostiumów: Lazy Studio, realizacja świateł: Zofia Krystman, Witold Juralewicz, realizacja dźwięku: Piotr Trojanowski, Maciej Witkowski, produkcja: Teatr Ochoty, koprodukcja: Art Fraction Foundation.
5. Twórczynie i twórcy spektaklu: pomysł: Aleksandra Bożek-Muszyńska, choreografia: kolektyw Holobiont (Aleksandra Bożek-Muszyńska i Hanna Bylka-Kanecka), kreacja i wykonanie: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Dana Chmielewska, Paweł Grala, muzyka/collage: Józef Buchnajzer, realizacja techniczna: Łukasz Kędzierski, konsultacja świateł: Joanna

Leśnierowska, produkcja: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, partner: Społeczne Przedszkole Lipowa Alejka.
6. Twórczynie i twórcy spektaklu: koncepcja i choreografia: kolektyw Holobiont, instalacja: Alicja Bielawska, kreacja i wykonanie: Dana Chmielewska, Aleksandra Bożek-Muszyńska, muzyka: Patryk Lichota, realizacja techniczna: Łukasz Kędzierski, produkcja: Centrum Sztuki Dziecka, koprodukcja: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk.
7. Strona internetowa stowarzyszenia: https://www.assitej-international.org/en/ [dostęp: 1 XII 2021].
8. Patrz: https://www.youngdancenetwork.com/about-us/vision/ [dostęp: 1 XII 2021].
9. Inne ciekawe pozycje na temat polityczności tańca i choreografii to: *Dance, Politics and Co-immunity*, 2013; *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, 2017, A. Lepecki, 2006.
10. Karol Urbański w tekście *Dziecko i taniec* używa takiego właśnie określenia pisząc o dzieciach. Felieton Urbańskiego omówiłyśmy podczas jednego ze spotkań grupy miłośniczek tańca dla dzieci – „Skoczne słowa w sieci". Spotkanie zaowocowało potrzebą napisania odpowiedzi: *Miejsce na różnorodność* – rozmowa Hanny Bylki-Kaneckiej, Justyny Czarnoty i Sandry Lewandowskiej.
11. Artystkami działającymi w obszarze choreografii dla dzieci i inspirujących się posthumanizmem są między innymi: Dalija Aćin Thelander, Isabelle Schad, Jared Gradinger i Angela Schubot, Janine Harrington.
12. Nasza pierwsza produkcja, *DOoKOŁA*z początku 2017 roku, sygnowana była naszymi nazwiskami, bez nazwy kolektywu.
13. Więcej informacji na temat serii na stronie internetowej wydawnictwa: https://www.routledge.com/Contesting-Early-Childhood/book-series/SE0623 [dostęp: 1 XII 2021].
14. Opis konferencji: https://mdtsthlm.se/archive/175/ [dostęp: 1 XII 2021].
15. Joanna Szymajda, *Polityka tańca* [hasło słownikowe], *Słownik tańca XX i XXI wieku*, http://slowniktanca.uni.lodz.pl/polityka-tanca/, [dostęp: 1 XII 2021].
16. Pracy ze snami w kontekście choreografii uczyłam się od Anny Nowickiej, natomiast Aleksandra Bożek-Muszyńska od Anny Godowskiej i Sławomira Krawczyńskiego.
17. Na ten aspekt zwróciła także jedna z krytyczek, patrz: M. Maczuga, *DOoKOŁA - ruch do kwadratu*, https://e-teatr.pl/dookoLa-ruch-do-kwadratu-a230244 [dostęp: 1 XII 2021].
18. Twórczynie i twórcy spektaklu: koncepcja: Hanna Bylka-Kanecka, choreografia: kolektyw Holobiont we współpracy z Heike Kuhlmann, Adalisą Menghini i Ka Rustler, kreacja i wykonanie: Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka, Dana Chmielewska, współpraca scenograficzna: Mr.Tail, muzyka: Józef Buchnajzer, produkcja: Fundacja Performat, koprodukcja: Teatr Polski w Poznaniu, partner: Somatische Akademie w Berlinie, dystrybucja: Performat Production – Karolina Wycisk.

Bibliografia

Arlander, Annette; Barton, Bruce; Dreyer-Lude, Melanie; Spatz, Ben, *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact*, Routledge, London 2017.

Bakke, Monika, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo

Naukowe UAM, Poznań 2012.

Bylka-Kanecka, Hanna, *Taniec eksperymentalny dla rodzin z perspektywy practice as research na przykładzie spektaklu DOoKOŁA kolektywu Holobiont*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" 2020 nr 4, s. 135-144.

Choreografia: polityczność, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.

Ciesielski, Tomasz, *Improwizacja w choreografii*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka" 2020 nr 4, s. 26-41.

Czarnota Justyna, *Taniec dla dzieci pod lupą*, https://www.teatrminiatura.pl/pl/aktualnosci/2020/11/02/taniec-dla-dzieci-po-lupa/ [dostęp: 1 XII 2021].

Dance, Politics and Co-immunity. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, tom 1, red. G. Siegmund, S. Hölscher, Diaphanes, Zürich – Berlin 2013.

Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

Kerényi, Karl, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

Lemańska, Katarzyna, *Mapa polskiego tańca*, https://czaskultury.pl/czytanki/mapa-polskiego-tanca [dostęp: 1 XII 2021].

Lepecki, André, *Exhausting Dance. Performans and the politics of movement*, Routledge, New York – London 2006.

Maczuga, Maria, *DOoKOŁA – ruch do kwadratu*, https://e-teatr.pl/dookoLa-ruch-do-kwadratu-a230244 [dostęp: 1 XII 2021].

Miejsce na różnorodność, rozmowa Hanny Bylki-Kaneckiej, Justyny Czarnoty i Sandry Lewandowskiej, https://taniecpolska.pl/przedruk/miejsce-na-roznorodnosc-rozmowa-hanny-bylki-kaneckiej-justyny-czarnoty-i-sandry-lewandowskiej/?fbclid=IwAR0OkKrqTiVe1elP2eiQ2jLKgAMgPv1dOruoFdhg_l61-Qv1pKvI18UwzUo [dostęp: 1 XII 2021].

Pracownia Kuratorska: Z. Berendt, M. Guzy, A. Majewska, A. Ruszkiewicz, W. Wawryk, *Wytwarzanie wiedzy – w poszukiwaniu narzędzi*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 165.

Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi 2013.

Ruchome dialogi. Z okazji 10. urodzin programu Roztańczone Rodziny (Stary Browar Nowy

Taniec dla Dzieci), red. H. Bylka-Kanecka, M. Rewerenda, Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Poznań 2020, https://roztanczonerodziny.pl/wp-content/uploads/ruchome-dialogi.pdf [dostęp: 1 XII 2021].

Spångberg, Mårten, *Post-dance, An Advocacy* [w:] *Post-dance*, red. D. Andersson, M. Edvardsen, M. Spångberg, Stockholm 2017, s. 249-393, https://martenspangberg.se/sites/martenspangberg.se/files/uploads/370095770-Postdanza.pdf [dostęp: 1 XII 2021].

Szymajda, Joanna, *Polityka tańca* [hasło], [w:] *Słownik tańca XX i XXI wieku*, http://slowniktanca.uni.lodz.pl/polityka-tanca [dostęp: 1 XII 2021].

Takeshita, Chikako, *From Mother/Fetus to Holobiont(s): A Material Feminist Ontology of the Pregnant Body*, „Catalyst: Feminism, Theory, and Technoscience" 2017 nr 1, https://catalystjournal.org/index.php/catalyst/article/view/28787/22459 [dostęp: 1 XII 2021].

The Oxford Handbook of Dance and Politics, red. R.J. Kowal, G. Siegmund, R. Martin, Oxford University Press, Oxford 2017.

Urbański, Karol, *Dziecko i taniec*, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/809 [dostęp: 12 VI 2021].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/politycznosc-choreografii-dla-rodzin-z-perspektywy-performance-research