didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
DOI: 10.34762/2f19-8b60
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/miekkie-choreografie

/ choreografia dla dzieci i rodzin

Miękkie choreografie

O tańcu eksperymentalnym dla rodzin

Alicja Müller | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Karolina Wycisk

Soft choreographies. On experimental dance works for families

The article discusses characteristic dramaturgical and ethical strategies that appear in the field of experimental dance for families. It describes selected works of Anna Wańtuch (*Contact Families Show*) and the Holobiont collective (*_on_line__*) in which children and their guardians are invited to participate in a creative process. Moreover, kids do not imitate adults, but are encouraged to act and perform according to their own wishes and conditions. Both projects practise care and affectionate relations, value the process as an element of production, and are inspired by change. The article argues that these interactive performances can be described as examples of what Mette Ingvarsten calls ‘soft choreography’, i.e. a choreography that produces a safe space for a dialogical meeting and particularly stresses the importance of being attentive and responsive to the different needs of others. It proves that dance works that embody non-hierarchical social systems and do not objectify young audiences have enormous emancipatory potential and can be treated as speculations about possible, more inclusive futures.

Keywords: experimental dance; multigenerational projects; affirmative ethics; Holobiont collective; Anna Wańtuch; soft choreography

Czułe współistnienie

W artykule podejmiemy się próby opisu niektórych strategii choreograficznych na scenie tańca dla rodzin, analizując wybrane przykłady z twórczości Anny Wańtuch oraz kolektywu Holobiont, artystycznie kreowanego przez Hannę Bylkę-Kanecką i Aleksandrę Bożek-Muszyńską. Jedną z przyjętych przez nas perspektyw jest pozycja widzek niebędących matkami, a więc opisujących oglądane spektakle poza kontekstem rodzinnego współuczestnictwa w wydarzeniu performatywnym. Ujęcie problematyzujące łączymy ze spojrzeniem organizacyjno-producenckim, ponieważ synteza tych dwóch podejść[1] pozwala lepiej zrozumieć specyfikę pozbawionego stabilnego wsparcia, wytwarzanego oddolnie dzięki aktywnej pracy artystek i artystów pola choreografii eksperymentalnej dla rodzin w Polsce[2]. Pozainstytucjonalne środowisko pracy, w którym tworzą opisywane przez nas choreografki, daje im pewną autonomię, ale jednocześnie znacząco ogranicza możliwości produkcyjne i, co ważne w kontekście wzmacniania *sustainability*[3] nowego tańca, eksploatację powstających formatów.

Rodzinne spektakle Holobiontu i *Contact Families Show* (*CFS*) Anny Wańtuch są propozycjami korzystającymi z praktyk tańca współczesnego, adresowanymi do dzieci i bliskich im dorosłych. Ich etyczno-politycznym fundamentem jest filozofia rodzicielstwa bliskości. Kolektyw Holobiont buduje swoje prace na równościowym założeniu, według którego „każdy uczestnik spektaklu – niezależnie od wieku i doświadczenia – jest w pełni kompetentnym odbiorcą sztuki”[4]. Wańtuch z kolei chce „stworzyć taki rodzaj formatu, który pozwalałby na stworzenie utopii choreografii rodzinnych, w których panuje demokratyczność i równość” (Czarnota, Wańtuch, 2021). Oba podejścia łączy zainteresowanie rodzinnym doświadczeniem – nie są to spektakle wyłącznie dla dzieci, ale raczej wielopokoleniowe projekty,

wytwarzające pole wspólnej praktyki i wiedzy, pozostające poza obszarem wartościowania i (estetycznej, a także afektywnej) oceny rezultatów współpracy dorosłych oraz niedorosłych artystek i artystów, widzek i widzów.

CFS planowane było jako spotkanie na żywo z zaproszonymi do projektu rodzinami, ale pandemia przerwała prace nad realizacją, przenosząc rozpoczęte już próby do aplikacji Zoom[5]. Premiera z krakowskimi „pionierami" i późniejsze pokazy odbyły się na wirtualnej scenie. Improwizowany eksperyment sceniczny może być powtarzany oraz adaptowany z innymi rodzinami i w różnych kontekstach. Z kolei *_on_line__* kolektywu Holobiont[6] grane jest głównie na festiwalach tańca i sztuki dla dzieci[7], a w czasie pandemii zostało przeniesione do internetu jako wydarzenie interaktywne[8].

Opisywane projekty oparte są na czułych relacjach w grupie twórczyń i twórców, dowartościowaniu procesu jako elementu produkcji, czerpaniu inspiracji ze zmiany, którą oznacza każdy kolejny przebieg spektaklu-zabawy, czy to na żywo, czy online. Stosując terminologię zaproponowaną przez Mette Ingvartsen, można stwierdzić, że działania Holobiontu i Wańtuch to rodzaj „miękkiej choreografii"[9], której podstawą jest „wytworzenie warunków do spotkania" (Ingvartsen, 2018, s. 99). W *CFS* oraz *_on_line__* spotkania wydarzają się w granicach zaplanowanego (przede wszystkim pod kątem wieku i możliwości koncentracji najmłodszych uczestniczek i uczestników) czasu i formatu. Ich ramy określają konkretne scenariusze (zakładające również elementy improwizowane), a także słowne instrukcje dla uczestniczek i uczestników czy zawierane z nimi umowy. To precyzowanie reguł, które – choć bywają drobiazgowe – nie są całkowicie usztywnione i dopuszczają też swobodne dzianie się (ale zgodne z przyjętymi

zasadami), postrzegamy jako afirmatywną strategię rozmiękczania dramaturgii tanecznego spektaklu. Jak zauważa Ingvartsen, „Miękkość choreografii dotyczy nie tylko fizycznego ruchu ciała, ale również sposobu organizacji przestrzeni, grupy i jej zachowań. Miękkość potrafi być bardzo przekonująca. Bywa uwodząca, chociaż nie sensualnie: uwodzi możliwością wejścia w zbiorowość, propozycją dzielenia czasu i przestrzeni, by wspólnie coś stworzyć. […] Miękka choreografia gromadzi ludzi blisko siebie – wprawdzie na chwilę, ale bezcenną" (Ingvartsen, 2018, s. 99). Końcowa scena _*on_line*__ (wrócimy do niej w dalszej części artykułu), w której wszyscy spotykają się, żeby kolektywnie opisać stworzone razem „dzieło", zdaje się najpełniejszą realizacją artystycznego manifestu Ingvartsen.

Utopia choreografii rodzinnych

Wańtuch w swoich pracach wzmacnia świadomość hierarchiczności wpisanej w funkcjonowanie w rodzinie, krytycznie problematyzuje pozycję dorosłego w relacji z dzieckiem[10], waloryzuje błędy i braki w procesie pracy (i w samym wychowaniu), empatycznie podchodząc do oczekiwań obu stron, ale przede wszystkim tworząc nowe sposoby bycia razem – w sytuacji nie tylko artystycznej.

Contact Families Show (*CFS*) wytwarza i dowartościowuje relację bliskości pomiędzy dorosłymi i niedorosłymi uczestniczkami i uczestnikami. Wańtuch zachęca ich do przyjmowania aktywnych postaw oraz współkreowania relacji nie tylko w procesie, ale też w ramach finałowego spotkania z widzkami i widzami. Jak sama o tym mówi: „Partycypacja miała przebiegać na dwóch poziomach. Po pierwsze chodziło o wypracowanie aktywnego i demokratycznego sposobu pracy warsztatowej, zajmującego i rozwojowego dla każdego członka rodziny oraz stworzenie pokazu, gdzie wszyscy będą

czuć się swobodnie i naturalnie. Po drugie – zaangażowana i zachęcona do działania miała się również czuć familijna publiczność finałowego show – najlepiej, żeby po jakimś czasie trudno było już rozpoznać, kto był w grupie początkowej" (Czarnota, 2021).

Choreograficzny performans dla rodzin z dziećmi angażuje sześć występujących grup, które, przygotowując się do pokazu końcowego, uczestniczą w kilkumiesięcznym kreatywnym procesie: w zajęciach teoretycznych i praktycznych. Uczestniczki i uczestnicy wykonują zadania choreograficzne wspólnie oraz w warunkach domowych, poznają niektóre zjawiska z historii tańca współczesnego, wybrane praktyki somatyczne, a także inne projekty artystki. W wersji krakowskiej wzięły udział dzieci w wieku od dwóch do dziewięciu lat, które dorastały wraz z trwaniem projektu i jego późniejszą eksploatacją[11]. W finałowych prezentacjach każda rodzina występuje pod wspólnie nadaną sobie nazwą, a widzki i widzowie też zachęcani są do kreatywnego nazwania swojego awatara. Warstwa muzyczna kreowana jest przez Franciszka Araszkiewicza, który używa elektroniki sterowanej za pomocą natężenia fal mózgowych artysty, przetwarzanych na dźwięki w czasie rzeczywistym. W wyznaczonych momentach spektaklu oglądający mogą uruchomić kamerę i dołączyć do zabawy.

Finałowy *score*[12] składa się z dwóch części: w pierwszej rodziny-performerzy losują ćwiczenia (głównie fizyczne), w drugiej zadania (improwizacyjne), które wcześniej opracowali w procesie twórczym. Do partycypacji w tych ostatnich zachęcana jest publiczność. Nie dostaje ona jednak dokładnych wskazówek, tylko hasła oraz ich interpretacje w wykonaniu performerek i performerów (kadry widoczne w okienkach Zooma). Każde hasło-zadanie, kryjące się pod wylosowanym numerem, oznacza konkretną aktywność: przykładowo „mikrostyki" to dotyk partnera/partnerki najmniejszą

powierzchnią ciała, a „choreoobiekty” uruchamiają użycie przedmiotów w improwizowanym ruchu. W niektórych działaniach choreografowane są słowa (np. gdy wszyscy opisują wybrane elementy otoczenia wyłącznie epitetami „miękkie”, „zimne”, „czerwone”), w innych to obiekty, które pojawiają się na ekranie, programują wzrok patrzących. Improwizacja oparta na zadaniach pozwala tu na dynamiczne reakcje zarówno dzieci, jak i dorosłych, które – co również jest częścią wewnątrzprojektowej „umowy” – pozbawione są wartościowania i oceny[13]. Dzieci-performerzy nie są zmuszane do wyuczenia się powtarzalnych układów czy precyzyjnego wykonywania zestawu ćwiczeń, ale, w oparciu o zaufanie i wspólnie zdobywaną wiedzę, formułują metody współpracy z bliskimi im dorosłymi.

Wańtuch, organizując rodzinne *show* w poprzek tradycyjnych hierarchii, obowiązujących zarówno w rodzinie, jak i w sztuce, oraz traktując proces twórczy przede wszystkim jako spotkanie, w ramach którego praktykowane są nienormatywne, bo oparte nie tyle na identyfikacji z grupą, ile na czułym pielęgnowaniu różnic, sposoby bycia razem, uczestniczy w procesie demokratyzowania tego, co Jacques Rancière nazywa „podziałem zmysłowości” (Rancière, 2007a), czyli – ujmując myśl filozofa w koniecznym tutaj skrócie – kreśleniem kształtu wspólnego pola społecznego poprzez czynienie jednych podmiotów w nim widzialnymi (słyszalnymi, postrzegalnymi), a innych nie. W hegemonicznych systemach wiedzy i władzy tym, co wyłączone (a więc też pozbawione sprawczości) ze wspólnotowej przestrzeni, jest przede wszystkim Inny – obcy, nie ludzki, odmieńczy, a także niedorosły. Zmian zastanych konfiguracji postrzegalnego dokonuje natomiast nie tylko polityka, ale i estetyka – stąd w myśli autora *Nienawiści do demokracji* ich immanentny związek.

Wywrotowość proponowanych przez artystkę działań polega między innymi

na zrównaniu pozycji wszystkich uczestniczek i uczestników *CFS*, jednak szczególnie istotne wydaje się to, że dzieci nie tylko działają na takich samych warunkach co dorośli, ale mogą też samodzielnie decydować o tym, czy chcą być widzialne i współkreować kolejne choreografie. Wyczulenie na różnicę, która zachowuje prawo do odrębności i wymyka się mechanizmom unifikacji, wyznacza etyczny horyzont partycypacyjnego projektu Wańtuch. O takich działaniach można mówić w kontekście etyki afirmacyjnej Rosi Braidotti (2012). Autorka *Podmiotów nomadycznych* pisze o konieczności wychodzenia poza postmodernistyczną logikę negatywności i projektowania nowych – bardziej inkluzywnych – wspólnot, których fundamentem stanie się idea wielogatunkowego kolektywu, wzmacniającego sprawczość wszystkich współtworzących go – ludzkich, nie ludzkich i postludzkich podmiotów, otwartego i stale ulegającego nowym transformacjom. Jest to projekt skupiony na możliwych przyszłościach, wyłaniających się na horyzoncie eksperymentalnych praktyk poszerzania wspólnego sensorium przez włączanie w jego przestrzeń nowych aktantów i eksplorowania ich potencjalności. Przyglądając się *CFS* z tej perspektywy, zobaczymy, że dekonstrukcja tradycyjnych hierarchii ma też wymiar afirmatywny. Wańtuch oraz uczestniczki i uczestnicy, porzucając w miękkich choreografiach bliskości normatywne podziały wspólnego pola, wyobrażają i ucieleśniają heterogeniczną alternatywę dla takiego modelu rodziny, w którym dzieci przede wszystkim powtarzają zachowania dorosłych i robią to, czego oczekują od nich rodzice.

Kończące performans choreografowanie obiektów w perspektywie całego wydarzenia, którego demokratyczne struktury opierają się na fundamencie relacyjnej etyki troski, wydaje się nie tylko dramaturgicznie efektownym finałem, ale przede wszystkim kolejnym etapem procesu wprowadzania w pole zmysłowości nowych sprawczych podmiotów. Trzeba bowiem

podkreślić, że przedmioty, które pojawiają się w okienkach – koszulki[14], pluszaki, sprzęty kuchenne, mniej lub bardziej ekscentryczne ozdoby, tkaniny, pamiątki czy dziwaczne znaleziska o niepewnym statusie ontologicznym – nie są traktowane tutaj jak marionetki w fabularnym przedstawieniu (dla dzieci), a co za tym idzie nie mediują ludzkich opowieści, lecz uruchamiają kinestetyczne wyobraźnie uczestniczek i uczestników. Obiekty wydają się więc przez osoby performujące nie tyle animowane, ile rozpoznawane. Stają się partnerami i aktywatorami ruchu. Ich faktury, konkretne materialności oddziałują na ciała dzieci i dorosłych, uruchamiając w nich konkretne działania. Performerki i performerzy umożliwiają zaś nie ludzkim bytom twórczą obecność. Uznanie rzeczy za – by przywołać terminologię Brunona Latoura – równoprawnych aktorów-sieci pozwala łączyć finałowe obrazy *CFS* z emancypacyjnymi dążeniami całego projektu. I tak do upodmiotowionych, działających na własnych warunkach dzieci dołączają kolejni Inni antropocentrycznego i uprzywilejowującego perspektywę Goffmanowskiego normalsa, a więc białego dorosłego człowieka (mężczyzny) z klasy średniej.

Inicjowane przez Wańtuch spotkania z szeroko rozumianą odmiennością – również technologiczną (bo przecież online'owy świat nie przez wszystkich został oswojony, nie wspominając o wykluczeniach cyfrowych) – nie opierają się na dominacji, nie chcą wymazywać czy unieważniać różnicy. Przeciwnie, jest ona pielęgnowana i wzmacniania, co widać już na podstawowym poziomie dramaturgicznej struktury *CFS*. Performerki i performerzy nie dążą do synchronizacji swoich poczynań, a tańczące w jednym okienku obiekty nie przypominają swoich sąsiadów. Ta poprowadzona w posthumanistycznym duchu celebracja dziwności, niezwykłości i nienormatywności jest jedną z możliwych realizacji etyki afirmatywnej. W tej kolektywnej choreografii najmłodsi nie stają się małymi dorosłymi (ani „milusińskimi" czy

„dzieciaczkami”), a przedmiotom nie zostaje narzucona ludzka motoryka, dlatego na kolejne zadania, które proponuje choreografka, można spojrzeć jako na ćwiczenia z otwierania się na ludzkich i nie ludzkich Innych. Traktowane partnersko dzieci, których „nieobliczalne choreografie”[15] rozmiękczają wspólne *sensorium*, wprowadzając w jego terytorium element queerowej rewolty[16], uczestniczą w procesie demokratyzowania skostniałych struktur racjonalnie i patriarchalnie pomyślanej sfery publicznej.

Rezygnując z miłego doświadczenia

Od 2016 roku Wańtuch zgłębia metodę ContaKids izraelskiego choreografa Itaya Yatuvy, której jest certyfikowaną nauczycielką. ContaKids to praktyka improwizacji i zabawy z dzieckiem w wieku od dwóch do czterech lat, wywiedziona z niektórych elementów kontakt improwizacji, takich jak demokratyczne współdziałanie, rozwijanie świadomości cielesnej, komunikacja niewerbalna, uważność, która staje się ważniejsza od wirtuozerii, gotowość do przyjęcia ryzyka wpisanego w dialogiczne i niehierarchiczne spotkanie z Innym, obustronne wsparcie i podążanie za impulsem[17]. W pracy z dzieckiem istotne jest przywrócenie sprawczości młodszej partnerce lub partnerowi, pozwolenie jej/jemu na doświadczanie ruchu w pełni: różnych poziomów i tempa, dynamiki i odległości, wspólnego i indywidualnego działania. Turlanie się, fikołki, „zjeżdżalnie” i „bujanki”, bieganie i skakanie, praca na brzuchu i plecach, ćwiczenia akrobatyczne – to niektóre elementy warsztatowej praktyki Yatuvy (Duda, Wańtuch, 2016). W trakcie zajęć, jak tłumaczy autor tej metody, dorośli zmieniają sposób bycia z dzieckiem na mniej ograniczający jego swobodę. Wykonywane zadania dodają młodszym pewności siebie i zwiększają ich zdolności motoryczne w sytuacji, kiedy przykładowo przestają być bez przerwy chronione od upadku[18]. Rodzice zatem, praktykując „rezygnację z miłego doświadczenia

(*nice experience*), które chcą zapewnić dziecku" (Yatuva, 2016), pracują z własnymi oczekiwaniami wobec doświadczenia niedorosłych uczestniczek i uczestników procesu.

CFS dopuszcza, jak w metodzie Yatuvy[19], „chaos" zabawy, upadki, zmiany w scenariuszu improwizacji[20], za najważniejsze uznając bliskie spotkanie między dorosłymi a dziećmi[21]. Dramaturgię projektu określają zmiana i nieprzewidywalność, włączając w to także reakcje widzek i widzów zapraszanych do wspólnej zabawy. Podjęta przez twórczynie i twórców próba (niewymuszonej) aktywizacji uczestniczek i uczestników zoomowego spotkania nie zawsze kończy się sukcesem. Niemniej w perspektywie tego projektu taka, rynkowo-ekonomiczna, kategoria oceny efektów raczej się nie sprawdza. Żadna realizacja nie jest porażkowa. Rozmiękczanie choreografii u Wańtuch oznacza postawę otwartości i afirmacji w stosunku do zaskakującego przebiegu *show*, tego, jak zgromadzony wcześniej materiał rezonuje w danym momencie: czy budzi chęć zabawy, czy raczej sprzeciw wobec włączenia kamery, zarówno wśród publiczności, jak i performujących rodzin[22]. Zindywidualizowane podejście w układzie opiekunka/opiekun – dziecko (oraz istniejących już zależności pomiędzy dorosłymi i niedorosłymi performerkami i performerami) przenosi się na poziom relacji grupowej, w której „każda aktywność (a także jej brak) jest akceptowana" (Wańtuch, 2021).

Autorka przywołanej na początku artykułu koncepcji „miękkiej choreografii" formułuje ją w odniesieniu do spektaklu, „który rozgrywa się w ścisłym związku z konkretnymi życzeniami konkretnej grupy osób w określonym czasie", uznając, że taki rodzaj twórczego działania „nie istnieje bez publiczności". *CFS* co prawda może odbywać się przy milczącym (i niewidocznym, jeśli nikt nie włączy kamery) udziale widzek i widzów, jednak

granica między „spotkaniem a planowanym wydarzeniem” (Ingvartsen, 2018, s. 99) jest tu zatarta. Naturalne reakcje performerów i performerek na losowane zadania wzmacniają wrażenie przyjacielskiej atmosfery, w której można wyrażać własne potrzeby, nawet jeśli są nimi opór i bunt, niechęć czy znudzenie dziecka dalszą zabawą. Te momenty przerwania czy zwrotu akcji – kiedy ktoś znika sprzed ekranu albo nie chce losować numeru kolejnego ćwiczenia – włączone są w otwartą strukturę spektaklu, czułą na załamania i niedociągnięcia. Rodzinny performans nie musi być produktywny. Przeciwnie, w metodyce tego projektu istotne miejsce zajmują porażki czy nieporozumienia w relacji dorosłego z dzieckiem, a trudniejsze sytuacje tematyzowane są na forum, „zmiękczane” tak, aby dostrzec również ich performatywny potencjał (bunt dziecka może być inspiracją kolejnej improwizacji tylko wówczas, gdy traktowane jest ono podmiotowo, a jej/jego *feedback* do danego zadania brany na serio). Jak podsumowuje miękką choreografię Ingvartsen: „To spektakl, który podejmuje ryzyko i który w związku z tym może się nie wydarzyć. Jest kruchą, delikatną konstrukcją, za którą publiczność musi wziąć współodpowiedzialność” (2018, s. 99).

Contact Families Show, które podejmuje temat mikrowspólnotowych polityk i rodzinnej współzależności, nie zrzuca też odpowiedzialności (za pewien założony efekt) na niedorosłych performerów. Spektakl jest wydarzeniem rodzinnym, niewątpliwie „kruchą, delikatną konstrukcją”, bo opiera się na zmiennej, wspólnotowej, ludzko-nie ludzkiej dynamice relacji.

Demokratyczne kolektywy

W biologii i medycynie holobiont oznacza kolektyw, w którym organizm wielokomórkowy (żywiciel) symbiotycznie zrzesza się z mikroorganizmami

(drobnoustrojami). Przykładem takiego stowarzyszenia jest koralowiec, ale też człowiek. Ludzkie ciało to bowiem naczynie, przez które przepływa pluralistyczny mikrokosmos współzależnych bytów i które poza tym otwartym, zmiennym ekosystemem nie mogłoby żyć. Olga Tokarczuk w eseju *Ognozja* z tomu *Czuły narrator*, przywołując koncepcję Lynn Margulis, która motorem ewolucji czyni akty międzygatunkowych symbioz, kreuje afirmatywną metaforę świata jako demokratycznej republiki różnych istnień. Przeciwieństwem tego heterogenicznego sojuszu staje się tutaj hierarchiczna monarchia z jej homeostatycznym, normatywnym ładem, nad którym samotnie czuwa, oddzielony od flory i fauny, *homo sapiens* – biały mężczyzna w garniturze. Porzucając antropocentryczne obsesje, rozszczelniając ludzkie monolity, możemy zobaczyć zaś siebie w wielości, zastąpić dialektykę władzy i podporządkowania relacją wzajemności. „Jesteśmy – pisze noblistka – już nie tyle biontem, ile holobiontem, czyli zespołem różnych organizmów żyjących ze sobą w symbiozie. Złożenie, wielość, różnorodność, wzajemne oddziaływanie, metasymbioza – to nowe perspektywy, z których oglądamy świat" (Tokarczuk, 2020, s. 17).

Tokarczukową opozycję monarchia–republika można przenieść w przestrzenie rodzinne. Po jednej stronie znajdzie się wówczas tradycyjny model rodziny, którego fundament wyznacza autorytet dorosłych, natomiast po przeciwnej – niehierarchiczne, uważne i empatyczne rodzicielstwo bliskości. W tym drugim, w wielu wymiarach rewolucyjnym, ale niekoniecznie zaraz anarchicznym, paradygmacie dziecko jest od początku sprawcze i upodmiotowione – na poziomie pragnień czy potrzeb nie musi „dorosnąć" do autonomii. Wspieranie jego rozwoju, jak pisze Bylka-Kanecka, przytaczając rozpoznania Agnieszki Stein, „nie polega więc […] na nauczaniu konkretnych treści, lecz na zapewnieniu takich form wspólnego bycia w rodzinie, które pozwalałyby na poszanowanie potrzeb wszystkich jej

członków” (Bylka-Kanecka, 2020, s. 139)[23]. Kolektyw Holobiont[24] te postulaty przenosi w obszar tańca eksperymentalnego. W choreografiach bliskości, do których współtworzenia i współpraktykowania zapraszają jego założycielki, ucieleśniają się idee demokratycznych sojuszy między różnymi ciałami, wrażliwościami oraz wyobraźniami, poruszającymi siebie nawzajem w nieszczelnych ramach dialogicznego spotkania.

W spektaklu _*on_line*__ ta nieszczelność czy przepustowość granic – zarówno własnych, jak i cudzych – niejako zyskuje materialny kształt. Taniec łączy się w owym performansie o niepewnych, rozmytych brzegach z czymś, co dałoby się opisać jako kolektywne *action painting*, tyle że na scenie – wielkoformatowym papierze – zamiast farb używamy kolorowych pasteli[25]. Abstrakcyjne rysunki nie powstają zaś zupełnie spontanicznie – są śladami ruchów performerek (Bożek-Muszyńska/Bylka-Kanecka, Dana Chmielewska) i performera (Paweł Grala) oraz uczestniczek i uczestników, których trajektorie, choć nieskrępowane, wynikają z konkretnych zadań ruchowych. Na papierze wzajemnie przecinają się więc kroki i kreski. Te ostatnie stają się dynamicznym zapisem efemerycznego spotkania. Powstający „tu i teraz” obraz na poziomie meta wydaje się materialną alegorią relacyjności istnienia, procesualności jednostkowych i kolektywnych podmiotowości oraz otwartości czy fluktuacyjności ludzkiego holobiontu.

Rozmywanie granic jest w praktyce Bylki-Kaneckiej i Bożek-Muszyńskiej stałym elementem politycznej strategii choreografowania alternatywnych – niehierarchicznych – sposobów bycia razem i rozmontowywania albo „rozmiękczania” (Bylka-Kanecka, 2020, por. s. 143) konwencjonalnych struktur wydarzenia kulturalnego dla dziecka. Opiekunka programu Roztańczone Rodziny[26] szczegółowo wyjaśnia dramaturgię tego procesu na przykładzie spektaklu *DOoKoła* (Bylka-Kanecka, 2020, s. 140-142). Jako że

podobne mechanizmy uruchamiane są także w pozostałych produkcjach Holobiontu[27], warto w tym miejscu je zrekonstruować. Po pierwsze, swobodna zabawa jest wpisana w dramaturgiczną tkankę przedstawienia (nie jest osobną, poprezentacyjną częścią), a więc widzki i widzowie uczestniczą w kreowaniu scenicznych światów. Po drugie, tożsamości wszystkich osób na scenie są płynne i nomadyczne, co oznacza, że publiczność naprzemienne działa i obserwuje, performerki (a w *_on_line__* także Grala) zaś inicjują ruch albo podążają za propozycjami gościń i gości, a po finale, jak pisze Bylka-Kanecka, „zmieniają swoją pozycję z bycia gospodyniami wydarzenia, gdy na początku przekazują instrukcję, na bycie odbiorczyniami refleksji, gdy dostają *feedback*, by w końcu powrócić do tej pierwszej pozycji w momencie żegnania kolejnych rodzin opuszczających po spektaklu salę" (s. 142). Po trzecie, zakończenie performansu nie oznacza konieczności natychmiastowego zejścia ze sceny, powrotu do realności. Przeciwnie, miękkie ramy spektaklu i tutaj pozostają gościnne.

Przykładowo finał *_on_line__* to uroczyste podniesienie kolektywnie stworzonego obrazu i jego ekspozycja na ścianie, w świetle kolorowych reflektorów. Widzki i widzowie przyglądają się tej wspólnej – holobiontowej – kreacji, pośród abstrakcyjnych esów i floresów doszukując się znajomych kształtów (śladów odbitych rąk i stóp, obrysowanych konturów małych i dużych ciał, nieprzerywanych linii, barwnych plam ruchu) i indywidualnie je interpretując. Można nazwać dzieło, zrobić zdjęcia na tle rysunku, porozmawiać z twórczyniami i twórcą. Świat spektaklu niejako rozpływa się więc w codzienności, co także ma, jak sądzimy, znaczenie polityczne. Praktykowanie bliskości, do którego zachęca kolektyw, staje się bowiem zarazem ucieleśnieniem i projekcją alternatywnych sposobów bycia razem – również, albo nawet przede wszystkim, poza teatrem. Rozmiękczenie poszczególnych części spektaklu oraz granic między sztuką a życiem

dopełnia w ten sposób zapoczątkowany przez rozszczelnienie podziału twórca–obserwator proces dekonstrukcji tradycyjnych hierarchii – zarówno w polu sztuki, jak i w rodzinie. W kreowanych przez Holobiont czułych przestrzeniach uważności dorośli i dzieci zajmują jednakowe pozycje i na tożsamych warunkach włączają się w akty kreacji.

W kolejnych spektaklach Bylki-Kaneckiej i Bożek-Muszyńskiej uruchamiane są podobne strategie polityczne oraz dramaturgiczne. Powtarzalna jest także struktura tych wydarzeń: wszystkie zaczynają się od zwięzłej, klarownej i bezpośredniej instrukcji (Bylka-Kanecka, 2020, por. s. 143), potem następuje prezentacja materiału choreograficznego, a później dzieci oraz ich opiekunki i opiekunowie zostają nieinwazyjnie zaproszeni do wniknięcia we wspólną przestrzeń i działania, które, co istotne, pozostaje częścią spektaklu. Sekwencje prezentacji i swobodnych, nieprzemocowych interakcji są natomiast w poszczególnych produkcjach różnie konfigurowane. *_on_line__* dzieli się na trzy dwuelementowe segmenty. Tym, co je łączy, jest wyzwanie wynalezienia nowych sposobów używania pasteli (łamanych w kolejnych częściach na coraz mniejsze kawałki: od dużej kredki aż do pastelowych ścinków)[28].

Niewinna zabawa ma jednak tutaj potencjał wywrotowy, ponieważ kredki, inaczej niż w szkole, nie zostają wprawione w ruch w celu stworzenia możliwie najpiękniejszych i najbardziej realistycznych rysunków, które potem będą ze sobą porównywane, lecz stymulują kinestetyczną wyobraźnię, nieskrępowaną oczekiwaniami. Abstrakcyjne bazgroły stają się w ten sposób zarazem afirmacją, jak i manifestacją potencjału bycia razem w społecznym holobioncie, niezobowiązującej kreatywności oraz istnienia poza neoliberalnym imperatywem wydajności. Dzieci, które są zachęcane do spontanicznej, niepoddawanej ocenie i niezależnej od aprobaty dorosłych

twórczości, cieszenia się samym procesem, doświadczają przyjemności działania, niekoniecznie zaś produkcji. Najważniejsze jest tutaj bowiem pielęgnowanie relacji[29], nie produktów.

Laboratoria alternatywy

Nienormatywne sposoby rysowania, prezentowane przez performerki i performerów w kolejnych częściach wydarzenia (malowanie całym ciałem, które przetacza się po papierze, próbując pozostać w kontakcie z kredką, obrysowywanie konturów ciał w ruchu, rozgniatanie pasteli albo przesuwanie ich stopą itd.), mogą się w tej perspektywie wydać pochwałą dziwności, odmienności, próbą oswojenia tego, co niekanoniczne, a więc – mając na uwadze obecność rodzin – także zachętą do porzucania konserwatywnych metod wychowawczych, testowania nowych układów i konfiguracji. Materiał choreograficzny, z którym pracują artystki i artysta, a który jest poszerzany przez dzieci, ich opiekunki i opiekunów, również wymyka się pułapkom normy, tutaj utożsamionej z Logosem, sensem, reprezentacją[30]. Taniec eksperymentalny okazuje się sojusznikiem nowej bliskości (Gałkowski, Morawska-Rubczak, 2020) z jednej strony oraz rewolucyjnej praktyki nauczania poprzez budowanie doświadczenia i ucieleśnionej, niekoniecznie rozumowej wiedzy z drugiej (Bylka-Kanecka, Zerek, 2020, s. 87-88)[31]. Wytwarza pole, w którym projektowane i testowane są alternatywne sieci społeczne, oparte przede wszystkim na uważności, empatii, afektywnej komunikacji. Co ważne, Holobiont uwrażliwia nie tylko na Innych, ale także na samych siebie. Z tego powodu performerki dbają o to, by wszyscy czuli się bezpiecznie oraz na własnych warunkach otwierali się na somatyczne dialogi i pozwalali choreografiom innych ciał przenikać czy poszerzać swoje autonomiczne ruchy.

Ustanawianie bezpiecznej przestrzeni i troskliwej wspólnoty w *_on_line__* zaczyna się jeszcze przed wejściem na salę teatralną – we foyer. Uczestniczki i uczestnicy dostają tam instrukcję, powtarzaną (w całości lub fragmentach) przez performerki i performera w celu upewnienia się, że wszyscy rozumieją zasady wchodzenia i schodzenia ze sceny, podziału na czas oglądania i czas działania. Ten swoisty kontrakt, społeczna umowa, którą dorośli zawierają z dziećmi, wzmacnia sprawczość tych drugich, a także wyczula ich na potrzeby inne niż własne. Wpisana w spektakle Holobiontu dbałość o podmiotowe traktowanie najmłodszych jest elementem właściwych temu kolektywowi strategii emancypacyjnych i demokratycznych. Jak mówi Bylka-Kanecka – „[d]zieci, które będą znały siebie, ufały swoim potrzebom i szanowały różnorodność, cielesną i każdą inną, będą miały większe zasoby do budowania w przyszłości społeczeństwa obywatelskiego, odpowiedzialnego i zdolnego do dialogu i wzajemnego szacunku" (Bylka-Kanecka, Zerek, 2020, s. 88)[32].

Tej wyjątkowej przestrzeni bezpieczeństwa i współodpowiedzialności nie udałoby się pewnie stworzyć, gdyby nie fizyczna, zaangażowana obecność opiekunek i opiekunów, z którymi dzieci przyszły na spektakl[33]. Holobiont nie dzieli publiczności na uczestniczącą i obserwującą, dzięki czemu najmłodsi, odkrywając nowe terytorium, pozostają blisko tego, co znane. W światach kreowanych przez Bylkę-Kanecką i Bożek-Muszyńską horyzonty swojskości i obcości nachodzą na siebie. W *_on_line__* tymczasowy kolektyw małych i dużych ciał, które wzajemnie się poruszają (niekoniecznie dotykowo!), transformując wspólny pastelowy obraz, działa symbiotycznie, jednocześnie pielęgnując istniejące w nim indywidualności.

Sceny, w których gościnie i goście dołączają do performerek i performera, stając się artystkami i artystami, uruchamiają dialektykę struktury i

antystruktury. Choreografia przeistacza się w improwizację, gotowy materiał ruchowy rozmiękcza się – poszerzony o nowe obrazy i tożsamości. Uczestniczki i uczestnicy niejako bezwiednie uczą się tańca w kontakcie, wolności, którą ogranicza wyłącznie Inny. Chociaż improwizacja kontaktowa jest tylko jedną z somatycznych technik, które uruchamia Holobiont (albo które spontanicznie się uruchamiają), właściwie we wszystkich scenach spektaklu _*on_line*__ ucieleśniają się etyczne oraz polityczno-społeczne założenia tej praktyki. Postmodernistyczna improwizacja, jak powiada Susan Leigh Foster, przyjmuje „wizję demokracji jako egalitarnego zbiorowego wysiłku, prowadzącego do zaakcentowania różnic" (2013, s. 33). W performansach poznańsko-warszawskiego kolektywu pojęcia takie jak inkluzywność, równość i heterogeniczność zyskują materialny kształt. Są immanentnymi elementami zarówno komunikacji i uczestnictwa, jak i choreografowania czy projektowania nowych form bliskości – już nie tylko intymnych, ale też, albo przede wszystkim, publicznych. Czułe dialogi, które poprzez ruch inicjują i rozwijają wszystkie obecne na scenie osoby, ucieleśniają alternatywę dla normatywnych podziałów postrzegalnego, a co za tym idzie – dla hierarchicznej władzy (także rodzicielskiej).

Performatywne projekty Holobiontu można opisywać jako laboratoria zmiany w procesie. Takiemu ujęciu sprzyja zarówno struktura tych wydarzeń, jak i właściwa im otwarta, ale niepozbawiona miękkich ram przestrzeń. Bylka-Kanecka nazywa je spektaklami interaktywnymi, w których „pozostał wyraźny «ślad instalacyjny»" (2020, s. 140). Ów ślad jest też archiwalnym odciskiem spotkania Bylki-Kaneckiej z serbską choreografką Daliją Aćin Thelander, która spopularyzowała instalacje performatywne dla rodzin. Mowa tutaj o formach zmiękczonych radykalnie, by nie powiedzieć – całkowicie[34]. W tych przestrzeniach, mimo stałej obecności performerek i performerów, rodziny mogą swobodnie poruszać się i działać, a tym samym,

jak pisze współzałożycielka Holobiontu, mają więcej sprawczości „we współtworzeniu wydarzenia oraz budowaniu swojego doświadczenia” (Bylka-Kanecka, 2020, s. 139). Niemniej nieprzewidywalność i założona chaotyczność tego formatu, co podkreśla pedagożka teatru Justyna Czarnota, wiąże się z ryzykiem jego uprzedmiotowienia: „dostrzegam w sobie takie drżenie z oczekiwania, czy widzowie będą postrzegać tę propozycję jeszcze jako wydarzenie artystyczne czy już jako plac zabaw [śmiech]” (Bylka-Kanecka, Czarnota, Lewandowska, 2021). Różnicę między praktyką Thelander a jej twórczym przetworzeniem i rozwinięciem, które proponuje Holobiont, można by w tym kontekście porównać do różnicy między anarchią a radykalną demokracją. Polityczny wymiar spektakli takich jak *_on_line__* ujawnia się nie tyle w samej negacji zastanych porządków i hierarchii, ile w wyobrażaniu tego, co w innych miejscach jest jeszcze niemożliwe do ucieleśnienia, a co w przyszłości może przeistoczyć się w nowy obywatelski (nie)porządek.

***

Wańtuch i kolektyw Holobiont, zapraszając rodziny z dziećmi do praktykowania miękkich choreografii, proponują nowe – alternatywne wobec struktur hierarchicznych – sposoby dzielenia czasu oraz przestrzeni, a tym samym niejako zrównują polityczne pozycje dużych i małych ciał. Chociaż *Contact Family Show* i *_on_line__* są projektami dramaturgicznie czy formalnie zupełnie od siebie różnymi oraz odmiennie realizują emancypacyjny potencjał bliskości, zdają się one poruszać po podobnym – heterologicznym[35] – horyzoncie etycznym. W obu pracach uniwersalną etykę zasad zastępuje relacyjna etyka wrażliwości[36]; granica między „ja” a Drugim (czy szerzej – światem) zostaje ukazana jako osmotyczna, co oznacza też, że ciało, tak jak i przestrzeń, jest otwarte (albo się tej otwartości uczy) i

dialogiczne; projektowane doświadczenia czułego współistnienia w ponawianych aktach spontanicznej kreacji stają się formami afirmatywnego oporu wobec tradycyjnych rodzinnych hierarchii, w których dzieci zajmują miejsca podporządkowanych Innych; rozwijanie empatii i współodpowiedzialności jest ważniejsze od produkcji gotowych sensów, scen i obrazów, a różnica ma większą wartość niż to, co uniwersalne, tożsame i normatywne. Zdajemy sobie oczywiście sprawę z tego, że to hasłowe wyliczenie wymaga uzupełnień, dlatego pragniemy, by zostało ono potraktowane jako zaproszenie do kolejnych badawczych poszukiwań wokół eksperymentalnej sceny tańca dla rodzin.

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



Wzór cytowania:

Müller, Alicja; Wycisk, Karolina *Miękkie choreografie. O tańcu eksperymentalnym dla rodzin*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, doi: 10.34762/2f19-8b60.

Autor/ka

Alicja Müller (alicja.muller@uj.edu.pl) – krytyczka tańca, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka

książki *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (Kraków 2017). Numer ORCID: 0000-0002-3490-1419.

Karolina Wycisk (office@performat-production.com) – niezależna producentka i menedżerka tańca; współpracowała m.in. z Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, Instytutem Teatralnym, Narodowym Instytutem Muzyki i Tańca; pracuje z Renatą Piotrowską-Auffret, kolektywem Holobiont. Szefowa Fundacji Performat, prowadzi performat production – in movement management. Numer ORCID: 0000-0002-7318-3683.

Przypisy

1. Alicja Müller, badaczka tańca, współprowadziła (z Justyną Czarnotą) warsztaty dla krytyczek i krytyków „Skoczne słowa", które odbyły się 8 marca 2020 roku w ramach dziesiątej edycji programu Roztańczone Rodziny pod opieką kuratorską Hanny Bylki-Kaneckiej. Karolina Wycisk współpracuje z kolektywem Holobiont jako niezależna producentka i menedżerka. Ponadto cyfrowe wersje spektakli *_on_line__* kolektywu Holobiont i *Contact Families Show* Anny Wańtuch zostały zaprezentowane w ramach projektu „Online'owa scena dla rodzinnego tańca" Fundacji Performat, w której Wycisk jest prezeską.
2. Zob. syntezujące ujęcie ostatnich lat polskiej sceny tanecznej dla dzieci i rodzin w rozmowie *Miejsce na różnorodność – rozmowa Hanny Bylki-Kaneckiej, Justyny Czarnoty i Sandry Lewandowskiej*, taniecPOLSKA.pl, 29 X 2021, https://taniecpolska.pl/przedruk/miejsce-na-roznorodnosc-rozmowa-hanny-bylki-kaneckiej-justyny-czarnoty-i-sandry-lewandowskiej/ [dostęp: 25 XI 2021].
3. Polskie tłumaczenie – „zrównoważoność" czy „zrównoważony charakter" – nie oddaje pojemności terminu, który w kontekście sceny performatywnej odnosi się do konieczności przeformułowania strategii pracy tak, aby uwzględniać procesy ekonomiczne (stałe zatrudnienie artystek freelancerek), ekologiczne (np. przemyślenie zagranicznych kooperacji i cyrkulacji spektakli), kreujące i stabilizujące (tworzenie i utrzymywanie warunków produkcyjnych przy wielokrotnej eksploatacji istniejących już projektów).
4. Zob. strona kolektywu: https://www.holobiont.pl/o-nas [dostęp: 29 XI 2021].
5. *Contact Families Show* powstał dzięki indywidualnemu stypendium artystki, a dopiero później pozyskał partnerstwa festiwali i fundacji. Praca nad performansem była możliwa dzięki Stypendium Twórczemu Miasta Krakowa. Premiera z udziałem rodzin z małymi dziećmi odbyła się 12 grudnia 2020 roku na platformie Zoom. W grupie krakowskiej, „pionierskiej", wystąpili: Magdalena Kopeć, Alicja Kaczmarczyk, Tomasz Kaczmarczyk, Anna Grabara, Julian Mizerski, Monika Zamojska-Świątek, Marcin Świątek, Szymon Świątek, Rafał Świątek, Marta Mietelska-Topór, Tomasz Topór, Rita Topór, Liwia Topór, Tomasz Sułowski, Zosia Sułowska, Wincenty Wańtuch, Felicja Wańtuch, Ludmiła Wańtuch, Anna Wańtuch, Filip Wańtuch. Proces wspierały Justyna Czarnota i Sandra Lewandowska. Format został powtórzony w ramach 23. Biennale Sztuki dla Dziecka organizowanego przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu. W performansie wzięły udział rodziny z Poznania, a premiera odbyła się w maju 2021 roku. Wystąpili: Adelka Górecka, Ulka Górecka, Basia Górecka, Michał Górecki, Miriam Matuszek-Serafin, Nadia Matuszek-Serafin, Sara Matuszek-Serafin, Monika Serafin, Łukasz Matuszek, Ania Sobczyk, Martyna Sobczyk, Julia

Sobczyk, Felicja Wańtuch, Ludmiła Wańtuch, Wincenty Wańtuch, Anna Wańtuch, Filip Wańtuch, Maria (Misia) Zwolińska, Zofia Zwolińska, Anna Maria Brandys, Szymon Zwoliński.
6. Spektakl produkcji Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, przy wsparciu Miasta Poznań. Premiera odbyła się w grudniu 2018 roku w Starym Browarze w Poznaniu.
7. Spektakl został wybrany do prezentacji podczas Małej Platformy Tańca 2019 oraz wyróżniony przez Justynę Czarnotę jako „Najlepsze przedstawienie dla dzieci" w ramach podsumowania „Najlepszy, najlepsza, najlepsi" w sezonie 2018/2019 miesięcznika „Teatr".
8. W ramach współpracy z Fundacją Performat *_on_line__* prezentowane było w ramach projektu Teatr Polska 2020 Instytutu Teatralnego, a dzięki pozyskanej dotacji udało się stworzyć profesjonalne nagranie spektaklu. Do cyfrowych prezentacji wykorzystana jest platforma Zoom. Uczestniczące w pokazach rodziny otrzymują wówczas indywidualnie pakiety – papier i pastele, które wykorzystują do twórczej zabawy z zespołem prowadzącym kolejne części spotkania online, przeplatane krótkimi pokazami filmu.
9. W swoim artystycznym manifeście choreografka-badaczka miękką choreografię przeciwstawia twardej. To drugie pojęcie „oznacza choreografię rozpisaną w najmniejszym szczególe, która nie pozostawia miejsca na jakąkolwiek zmianę" (Ingvartsen, 2018, s. 99).
10. Od niemal dziesięciu lat choreografka bada relację z dzieckiem w swoich pracach. Po raz pierwszy wystąpiła z synem Wincentym w *Postnatal Project* w 2012 roku, a trzy lata później wzięła udział ze swoją rodziną w warszawskiej wersji *Familly Affair* grupy Zimmer-Frei. Wykonała też serię wideoperformansów *Mother K/C*, opartych na cielesnym doświadczeniu ciąży. Ostatni performans, nad którym pracowała podczas programu choreograficznego Atlas na Festiwalu ImPulsTanz w 2021 roku w Wiedniu, *Mothersuckers: Production about reproduction*, jest solowym manifestem artystki-matki (scena zasypana jest stosem ubrań i zabawek), w wersji dramaturgicznej przeplatanym cytatami z popkultury, pseudofaktami, osobistymi (?) doświadczeniami artystki, obrazami ciąży (jedno z nagrań z cyklu *Mother K/C* wyświetla się na ekranie) oraz błyskotliwie prowadzoną interakcją z publicznością.
11. Docelowo performans przeznaczony jest dla rodzin z dziećmi w wieku od półtora roku do pięciu lat, ale ze względu na różne konfiguracje rodzinne w projekt angażuje się również starsze rodzeństwo. Do oglądania zaprasza się zaś opiekunki i opiekunów z dziećmi od drugiego roku życia.
12. *Score* rozumiemy jako swoistą notację choreografii, w tym kontekście opartej na zadaniach i improwizacji, czyli zapisem będą tu instrukcje zadań dla performerek i performerów. W ramach pracy nad projektem Wańtuch powołuje się na *score* pandemiczny Meg Stuart (Wańtuch 2021).
13. Wańtuch wykorzystuje między innymi ruch autentyczny (*Authentic Movement*) Mary Starks Whitehouse (uczennicy Marthy Graham i Mary Wigman), którego regułą jest brak celowości (ruch wywodzi się ze skojarzeń i pracy wyobraźni) oraz krytycznej oceny patrzącego, stającego się aktywnym uczestnikiem wspólnego procesu (Wańtuch, 2021). Ta praktyka somatyczna powstała w latach pięćdziesiątych, do dziś wykorzystywana jest w wielu kontekstach terapeutycznych. Zob. dwie publikacje pod redakcją Patrizii Pallaro, *Authentic movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*, Jessica Kingsley Publishers, London 1999 oraz *Authentic Movement: Moving the Body, Moving the Self, Being Moved: A Collection of Essays Volume II*, Jessica Kingsley Publishers, Philadelphia 2007.
14. Inspiracją do zadania z koszulkami był performans Jérôme'a Bela *Shirtology* (1997), jedna z założycielskich prac zachodnioeuropejskiej sceny tańca konceptualnego. Choreograf,

ironicznie zużytkowując symbolikę logotypów i modnych napisów z T-shirtów, komentował zarówno uproszczenie i skomercjalizowanie kulturowych kodów, jak i funkcję choreografii jako krytycznego narzędzia poznawczego. W *CFS* uczestniczki i uczestnicy prezentują przed ekranami koszulki, których napisy ze sobą dialogują, obrazki są zabawne lub nachalnie „dziecięce" (mamy tu na myśli przemysł odzieżowy kreujący sztuczny podział na różowe ubrania dla dziewczynek i ciemniejsze dla chłopców oraz tendencję do przebierania dzieci za postaci z bajek).
15. Kategorii „nieobliczalnej choreografii" używa Jacques Derrida do opisu tanecznej improwizacji. Nieobliczalność w myśli filozofa oznacza przede wszystkim gotowość na zmianę, procesualność, afirmatywne przyjmowanie ryzyka związanego z tym, co inne, nieznane, nierozpoznane. Derridiańskie nieobliczalne choreografie są więc podobne interesującym nas choreografiom miękkim (Derrida, 1995).
16. O queerowym potencjale dziecięcej wrażliwości zob. G. Stępniak, *Sztuka życia inaczej. Ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
17. Nie ma tu miejsca, aby omówić historię i założenia improwizacji w tańcu ani, tym bardziej, jej ograniczeń. Niemniej zależy nam na zarysowaniu także historycznych kontekstów, w których perspektywie można przyglądać się eksperymentom Wańtuch i Holobiontu, dlatego wspominamy o tej technice.
18. Jak komentuje Wańtuch: „W ContaKids upadek jest bardzo cenny. Dużo ćwiczeń powoduje upadek i to się dzieje z dwóch przyczyn. Po pierwsze, upadek to świetna zabawa. Dzieci mają nieprawdopodobną frajdę z upadku. Nie jest fajnie jedynie wdrapać się na plecy. Fajnie jest wdrapać się i upaść. To element zabawy. Po drugie, dzięki upadkowi wszyscy się uczą. Jeżeli mama prowokuje upadek i trzęsie plecami, to mały kombinuje, jak może chwycić się jej mocniej. Dziecko bywa pasywne, bo jest przyzwyczajone, że je nosimy. Kiedy okazuje się, że nikt go nie trzyma, zaczyna myśleć: «Muszę się złapać, muszę sam o siebie zadbać». To bardzo dobra nauka motoryki i samodzielności, ale mamy boją się jej" (Duda, Wańtuch, 2016, s. 74).
19. W show niektóre ćwiczenia wizualizują założenia ContaKids. Przykładowo: mosty, drzewo, rodeo to kolejno: przechodzenie pod „mostkiem" zbudowanym z dużego lub małego ciała, wspinanie się małego ciała na duże ciało, podrzucanie dziecka na plecach przez rodzica, aby samo próbowało złapać równowagę na dynamicznej powierzchni. Działania fizyczne opracowane są tak, aby uczestniczki i uczestnicy zwiększali świadomość własnych ciał w przestrzeni, ale też wzajemne, pomiędzy opiekunem a dzieckiem, zaufanie i troskę.
20. Jedna z reguł ContaKids mówi, że dziecko może robić wszystko, na co ma ochotę, a rodzic musi podążać za instrukcjami (Czarnota, Wańtuch, 2021).
21. O konieczności poszukiwania nowych formuł spotkania w rzeczywistości wirtualnej, przenoszeniu spektakli na online'ową scenę piszą Paweł Gałkowski i Alicja Morawska-Rubczak (2020). Dla Wańtuch Zoom spełniał „potrzebę równości i demokracji", bo zarówno dzieciom, jak i dorosłym dawała możliwość dzielenia czasu na wspólne i indywidualne działanie, w różnym stopniu zaangażowania (Czarnota, 2021).
22. Włączenie kamery może stać się dla widzek i widzów aktem obnażenia: rodzinnych konfiguracji, wnętrz prywatnych mieszkań, poziomu zaangażowania i samych relacji z dziećmi przenoszonych na proponowane zadania. Jednocześnie performerki i performerzy, którzy niemal cały czas znajdują się w sferze widzialności, manipulują obrazem, zasłaniając go obiektami, wypełniając kadr zbliżeniami na części ciała, a czasami dzieci nawet znikają ze „sceny", wychodząc do innego pomieszczenia.

23. Zob. Agnieszka Stein, *Dziecko z bliska. Zbuduj z dzieckiem szczęśliwą relację*, Mamania, Warszawa 2012.
24. Tłumacząc nazwę kolektywu, Bylka-Kanecka także przywołuje biologiczną definicję holobiontu: „Holobiont to termin biologiczny i filozoficzny określający organizm składający się z wielu innych organizmów. Trochę jak rodzina i społeczeństwo. Dlatego właśnie temat relacji jest dla nas kluczowy i za udane spektakle uważamy takie, które zacieśniają/poruszają więzi rodzinne" (Bylka-Kanecka, Czarnota, Lewandowska, 2021).
25. Artystki podają inspirację metodą twórczą kolektywu Segni Mossi, a także książką Arno Sterna *Odkrywanie śladu. Czym jest zabawa malarska*, Wydawnictwo Element, Gliwice 2016.
26. Projekt jest kontynuacją programu Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci – Roztańczone Rodziny realizowanego przez Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk. Pierwszą kuratorką programu była Alicja Morawska-Rubczak, potem tę funkcję przejęła Sandra Lewandowska, a od czterech lat programem opiekuje się Bylka-Kanecka. W 2021 roku projekt, współfinansowany ze środków Miasta Poznania, odbył się w Teatrze Polskim, a organizatorami były Fundacja Performat i Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk. Na zeszłoroczny, jubileuszowy program składało się dziesięć warsztatów dla rodzin z dziećmi w różnym wieku, spektakle kolektywu Holobiont, warsztaty dla krytyczek i krytyków „Skoczne słowa" oraz dostępna online Media-Biblio-teka zawierająca materiał audiowizualny z konkretnych warsztatów. Zob. strona programu: www.roztańczonerodziny.pl oraz *Ruchome dialogi wydane z okazji 10. urodzin programu Roztańczone Rodziny (Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci)*, red. H. Bylka-Kanecka, M. Rewerenda, https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/ruchome-dialogi/3776 [dostęp: 25 XI 2021].
27. Pierwszym spektaklem kolektywu było *DOoKOŁA* dla dzieci w wieku od półtora roku do trzech lat i bliskich im dorosłych (2017, Art Stations Foundation, Poznań), kolejne projekty to: *Księżycowo* dla dzieci w wieku od sześciu do osiemnastu miesięcy i ich rodziców (2018, Teatr Ochoty, Warszawa), *_on_line__* dla odbiorców w wieku od pięciu do siedmiu lat wraz z rodzicami (2018, Art Stations Foundation, Poznań), *Gdzie kształty mają szyje* dla dzieci w wieku od pięciu do sześciu lat wraz z opiekunami (2019, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań). Obecnie, artystki pracują nad nową produkcją w Teatrze Polskim w Poznaniu, *Mój ogon i ja* dla rodzin z dziećmi w wieku od trzech do sześciu lat (spektakl współorganizowany przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca w ramach projektu PolandDances / Rezydencje choreograficzne).
28. Zmiana warstwy muzycznej (kompozycja: Józef Buchnajzer) i światła (uczestniczki i uczestnicy mają podążać za świetlnym prostokątem na podłodze oraz zajmować wyznaczone przez niego miejsce) również stanowi sygnał przejścia od jednej części do drugiej.
29. Jak informują performerki i performer przed wejściem na salę: „spektakl jest wydarzeniem rodzinnym", dlatego zarówno dzieci, jak i dorośli zachęcani są do ściągnięcia butów i wspólnej zabawy, w której będą „używać pasteli w nietypowy sposób". W opisie spektaklu znajduje się wskazówka, aby przyjść w stroju niekrępującym ruchów, który można pobrudzić w trakcie zabawy (przed wprowadzeniem obostrzeń pandemicznych widzki i widzowie mogli skorzystać z przygotowanych przez zespół ubrań, żeby nie zniszczyć własnych).
30. W kontekście produkcji rodzinnego wydarzenia warto dodać, że *_on_line__* nie tworzy hierarchii doświadczenia, w której to dorośli powinni tłumaczyć dzieciom, czego doświadczyły lub co znajduje się na finałowym rysunku.

31. O potencjalnych korzyściach włączenia tańca eksperymentalnego w program edukacji szkolnej zob. *Taniec dla dzieci*, rozmawiają Hanna Bylka-Kanecka i Ula Zerek, „nietak!t" 2020 nr 3, s. 87-88.
32. Warto dodać, że cytowaną wyżej wypowiedź dopełniają słowa Uli Zerek: „[m]yśląc o budowaniu społeczeństwa obywatelskiego: to, w jaki sposób poznajemy siebie samych, jak wykształca się nasza wrażliwość, stanowi ważny element rzeczywistości, którą tworzymy. To, jak wyznaczam swoją przestrzeń, przestrzeń swojego ciała i jego granice, będzie miało ogromny wpływ na to, jak będę odnosić się do przestrzeni, ciała i granic innych" (tamże).
33. Bylka-Kanecka podkreśla zresztą, że obecność opiekunek i opiekunów jest w spektaklach Holobiontu kwestią fundamentalną: „[d]zieci nie żyją w próżni społecznej. Do około 12. roku życia uczestniczą w wydarzeniach performatywnych prawie zawsze w towarzystwie osób dorosłych. Bliskich (na przykład rodziców) lub dalszych (choćby nauczycieli), ale zawsze jakoś pojawiających się w funkcji opiekuńczej. Ten aspekt jest dla mnie kluczowy, bo związany z relacyjnością. Otwiera przestrzeń myślenia o polityczności wydarzeń performatywnych adresowanych «do młodych». Odsłania całą sieć pytań związanych m.in. z opieką, władzą, hierarchią, zaufaniem, fascynacją, zaangażowaniem, oczekiwaniami, projekcją, podmiotowością, i motywuje do tego, żeby przez ich pryzmat przyglądać się temu, co i jak proponuję" (Bylka-Kanecka, Czarnota, Lewandowska, 2021).
34. Thelander w swoim manifeście zamieściła między innymi punkt „Twórz niezwykłe środowiska", który rozwija następująco: „W ciekawym, a zarazem bezpiecznym środowisku najmłodsze dzieci będą miały możliwość swobodnie podążać za swoimi impulsami, eksplorować i odkrywać nową formę istnienia w świecie. Twórz koncepcje immersyjne, oparte na idei instalacji – przemieszczanie się w nich będzie dla uczestników/czek sposobem doświadczania świata. Zachęcaj ich, by kierowali swoim doświadczeniem za pomocą własnych wyborów" (2021, s. 22).
35. Pisząc o heterologiczności, ponownie przywołujemy myśl Rancière'a, który „heterologią" nazywa wyjście z ram zastanego porządku oraz właściwych mu kategorii – poza normatywną zmysłowość i jej podziały (Rancière, 2007b).
36. O różnicy między tymi paradygmatami zob. Rorty, 2002.

Bibliografia

Braidotti, Rosi, *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, tłum. M. Glasowitz, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Wydawnictwo FA-art, Katowice 2012.

Braidotti, Rosi, *Posthumanistyczna podmiotowość relacyjna i polityka afirmatywna*, tłum. J. Stępień, „Machina Myśli" 30 I 2019, http://machinamysli.org/posthumanistyczna-podmiotowosc-relacyjna-i-polityka-afirmatywna/ [dostęp: 26 XI 2021].

Bylka-Kanecka, Hanna, *Taniec eksperymentalny dla rodzin. Z perspektywy practice as research na przykładzie spektaklu DOoKoła kolektywu Holobiont*, „Kultura Współczesna" 2020 nr 4.

Czarnota, Justyna, *Strategie na bliskość*, „Dialog” 2021 nr 7-8, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/strategie-na-bliskosc?fbclid=IwAR3YXYQyisYx_tYBNwaKQ8RocLX0e0Jvm-s8ngsQMA4oJBZmsXSEODvXwBM [dostęp: 27 XI 2021].

Derrida, Jacques & McDonald, Christie V., *Interview. Choreographies*, [w:] *Bodies of the Text: Dance as Theory. Literature and Dance*, red. E.W. Goellner, J.S. Murphey, The Johns Hopkins University Press, New Jersey 1995.

Foster, Susan L., *Zawłaszczanie improwizacji / Demokracje improwizowane / Improwizująca wspólnota*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: o improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi – Instytut Muzyki i Tańca, Łódź – Warszawa 2013.

Gałkowski, Paweł, Morawska-Rubczak, Alicja, *Nowa bliskość*, „Dialog”, 1 VI 2020, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/poszukiwanie-nowej-bliskosci [dostęp: 27 XI 2021].

Holobiont, https://www.holobiont.pl/o-nas [dostęp: 29 XI 2021].

Ingvartsen, Mette, *Miękka choreografia*, tłum. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Art Stations Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa – Poznań – Lublin 2018.

„Mamo, chcę tańczyć z tobą do końca życia”. Anna Duda, Anna Wątuch, „Reflektor. Rozświetlamy kulturę” 2016 nr 2, s. 63-74 http://www.rozswietlamykulture.pl/ziny/Reflektor_02_2016_DZIECKO.pdf [dostęp: 27 XI 2021].

Miejsce na różnorodność – rozmowa Hanny Bylki-Kaneckiej, Justyny Czarnoty i Sandry Lewandowskiej, taniecPOLSKA.pl 29 X 2021, https://taniecpolska.pl/przedruk/miejsce-na-roznorodnosc-rozmowa-hanny-bylki-kaneckiej-justyny-czarnoty-i-sandry-lewandowskiej/ [dostęp: 25 XI 2011].

Najlepszy, najlepsza, najlepsi w sezonie 2018/2019, „Teatr”, 2019 nr 9, https://e-teatr.pl/najlepszy-najlepsza-najlepsi-w-sezonie-2018-2019-a275035 [dostęp: 31 I 2022].

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

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007b.

Rorty, Richard, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, tłum. D. Abriszewska, „Teksty Drugie” 2002 nr 1-2.

Stępniak, Grzegorz, *Sztuka życia inaczej. Ustanawianie queerowego czasu i przestrzeni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Taniec dla dzieci, rozmawiają Hanna Bylka-Kanecka i Ula Zerek, „nietak!t” 2020 nr 3.

Ten format jest dla mnie cudem – z Anną Wańtuch rozmawia Justyna Czarnota, *Katalog 23. Biennale Sztuki dla Dziecka „Spotkanie jako sztuka”*, Poznań 2021, https://taniecpolska.pl/przedruk/ten-format-jest-dla-mnie-cudem-z-anna-wantuch-rozmawia-justyna-czarnota/ [dostęp: 27 XI 2021].

Thelander, Dalija A., *Manifest*, tłum. M. Tacikowska, [w:] *Ruchome dialogi wydane z okazji 10. urodzin programu Roztańczpne Rodziny (Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci)*, red. H. Bylka-Kanecka, M. Rewerenda, https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/ruchome-dialogi/3776 [dostęp: 25 XI 2021].

Tokarczuk, Olga, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Wańtuch, Anna, *Contact Families Show*, katalog spektaklu, https://www.contactfamiliesshow.com/o-projekcie [dostęp: 27 XI 2021].

Yatuva, Itay, ContaKids, Copyright 2016 by Contakids International, http://www.contakids.com/about.html [dostęp: 27 XI 2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/miekkie-choreografie*