didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
DOI: 10.34762/q7fa-gz96
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/seniorskie-potancowki

/ INSTYTUOWANIE

Seniorskie potańcówki

O choreografiach podatnych na skruszenie

Alicja Müller | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Seniors Dancing. On Choreographies Susceptible to Getting Frail

The article discusses selected strategies of theatrical collaboration with male and female seniors with no stage experience where the aim is not only to encourage health-promoting behaviours in a group with difficult access to culture, but also to produce events of high artistic value that might be included in the professional theatrical circulation. The author describes two performances – Barbara Bujakowska's *The Voice of Seniors* and Daria Kubisiak's *Przyjaciółka (A Girlfriend)* in which senior people are empowered and share in the creative process together with professional artists. The article also draws attention to the dangers associated with tokenistic, i.e. apparent, inclusion and emotional exploitation of other bodies, and points to possible alternatives to the narratives that infantilise older people. Referring to Judith Butler's reflections on frail bodies, the author analyses theatrical practices of care and concern. The article argues that stage emanations of the frailty of old bodies disenchant the stereotype of old age as a time of radically limited possibilities.

Keywords: frailty; old age; Barbara Bujakowska; Daria Kubisiak; inclusive choreography

Inne możliwości

W jednym ze swoich esejów François Chirpaz pisze o somatycznej nieprzezroczystości, która staje się atrybutem innych – nieoczywistych i przyciągających uwagę – ciał (1998). Chodzi tu jednak nie tyle o wizualną odmienność, ile o sposób doświadczania świata i swojego w nim istnienia. Ciało staje się nieprzezroczyste, gdy zaczyna stawiać opór zwyczajnym czynnościom i wymusza intensyfikację wysiłku albo uniemożliwia wykonanie kolejnych kroków. Nieprzezroczystość w myśli francuskiego filozofa jest synonimem niepełnosprawności i choroby, a także zmęczenia czy bólu. Uogólniając – mowa tutaj o wszystkich kondycjach, w których sytuacja ciała nie daje się zignorować, a to, co fizyczne, uporczywie przypomina o swojej autonomii oraz manifestuje nieuległość, niesforność, niepodatność na aktywistyczne zabiegi woli. Chirpaz pisze, że choroba nie dotyczy tylko ciała, lecz dotyka i zmienia całą naszą egzystencję – „człowiek chory jest nie tylko człowiekiem z osłabionym, na przykład, żołądkiem, sercem czy oskrzelami, ale porusza się w świecie, który sam jest zbyt słaby i skurczony" (1998, s. 81). Filozof nie rozróżnia przy tym chronicznego bólu od motorycznej niepełnosprawności, która nie musi być bolesna – w jego myśli każde odstępstwo od psychofizycznej normy staje się źródłem radykalnych ograniczeń. Nie ma tu więc mowy o możliwości pomyślenia o odmienności w afirmatywnych kategoriach. Jako że starość jest jednym z wariantów nieprzezroczystości, o starzeniu – podążając za refleksją Chirpaza – należałoby mówić jako o procesie antywitalistycznej emancypacji ciała, które stopniowo zagarnia i blokuje kolejne przestrzenie podmiotowych aktywności. Innymi słowy – dochodzi do negatywnej aktualizacji potencjalności.

W tym artykule interesować mnie będą teatralne praktyki wychodzenia poza dyskursy, w ramach których starość funkcjonuje wyłącznie jako czas

dramatycznej redukcji repertuaru szans i wyborów. Nie mam jednak na myśli opowieści o superbohaterskich seniorach i seniorkach ani o osobach intensywnie przeżywających tzw. drugą młodość. Przyglądam się natomiast spektaklom, w których performerki i performerzy w wieku seniorskim eksplorują przestrzenie nienormatywnej – jeśli przyjąć optykę kapitalistycznego kultu młodych i sprawnych ciał – sprawczości. Moim celem nie jest stworzenie katalogu wszystkich możliwych formatów teatralnych czy/i choreograficznych współprac z seniorkami i seniorami ani socjologiczno-środowiskowa analiza tego typu działań. Pragnę natomiast omówić dwie realizacje, w których osoby w wieku seniorskim traktowane są partnersko i podmiotowo, a twórczynie nie inscenizują starości ani jako źródła wzruszeń, ani jako egzystencjalnego impasu. Do analizy wybrałam spektakle Barbary Bujakowskiej (*The voice of seniors*[1]) i Darii Kubisiak (*Przyjaciółka*[2])[3]. Pierwszy z nich to sceniczny kolaż prywatnych i kolektywnych opowieści, w którym fragmenty intymnych – przede wszystkich cielesno-afektywnych – archiwów mieszają się z wycinkami z kulturowej pamięci (Bujakowska korzysta z tekstów znanych pisarek i pisarzy). Drugi skupia się natomiast na fenomenie wydawanego od 1948 roku magazynu „Przyjaciółka" i reaktywuje niegdyś istniejącą wokół niego lekturową wspólnotę.

Tym, co łączy te projekty, jest udział osób seniorskich, które w większości nie mają doświadczenia scenicznego ani nie są zrzeszone w działających przy domach kultury czy miejskich centrach aktywności grupach[4], i techniczno-warsztatowy profesjonalizm (rozumiany też jako dbałość o oprawę muzyczno-scenograficzną)[5]. Do najważniejszych różnic zaliczam zaś tematykę (na pierwszym planie u Bujakowskiej pozostaje doświadczenie starości, a u Kubisiak – fenomen „Przyjaciółki") oraz coś, co nazwałam „podatnością na skruszenie". Przez „podatność" nie mam tutaj jednak na myśli negatywnie

wartościowanych stanów takich jak uległość czy pasywność. Traktuję ją w kategoriach afirmatywnych – jako wrażliwość czy słabość, której eksponowanie może być elementem oporu (w kontekście omawianych spektakli – przede wszystkim wobec ideologii normy, ucieleśnianej w obrazach silnych, sprawnych i wydajnych ciał).

W *The voice of seniors* osoby performujące są na scenie same (nie licząc nieuczestniczącego w akcji muzyka) – pomyłki wydają się wpisane w strukturę przedstawienia. W *Przyjaciółce* seniorkom i seniorom stale, ale nieinwazyjnie, towarzyszy kompozytorka Weronika Krówka. Można więc powiedzieć, że w pierwszym przypadku kruchość staje się atrybutem, w drugim – kontrolowaną potencjalnością. Oczywiście we wszystkie przedstawienia teatralne wpisana jest możliwość niepowodzenia. W końcu ciała nie są niezawodne, a pamięć płata figle w każdym wieku. Niemniej wydaje mi się, że w wypadku przedstawień Bujakowskiej i Kubisiak kruchość przeistacza się w kategorię estetyczno-polityczną.

Spektaklom *The voice of seniors* i *Przyjaciółka* będę przyglądać się jako alternatywom dla takich projektów partycypacyjnych, które są realizowane wyłącznie w celach prozdrowotnych i aktywizujących grupę o utrudnionym dostępie do kultury i jako takie istnieją poza profesjonalnym obiegiem teatralnym. Naprzemiennie nazywam je „spektaklami" i „choreografiami", choć w żadnym ruch nie staje się medium dominującym – oba są gatunkowymi hybrydami, jednak taniec pozostaje ich istotnym elementem: buduje dramaturgię, aktywizuje relacje[6]. Układy choreograficzne i ich trajektorie odsyłają do świata dyskdżokejów i oldschoolowych dansingów, który, dzisiaj mniej popularny niż clubbing, trwa na marginesie mainstreamowej kultury, przede wszystkim (ale nie tylko) w miejscowościach sanatoryjnych.

Bujakowska i Kubisiak ożywiają przaśną estetykę XX-wiecznych potańcówek, a dancefloor traktują przede wszystkim jako przestrzeń spotkania. Towarzysząca dansingom demokratyczna idea „sobie-potańczenia" zwalnia performerki i performerów z konieczności markowania ruchu wirtuozerskiego i otwiera się na ekspresję nieskodyfikowaną, na potencjał zrytmizowanego, ale nie zunifikowanego bycia razem. W obu spektaklach seniorki i seniorzy mają na sobie stroje wyjściowe, eleganckie, niekiedy ekstrawaganckie. Patrząc na kolorowe suknie i garsonki, przypominam sobie ceremonialne korowody ze spektakli Piny Bausch. Skojarzenie z praktyką założycielki Tanztheater Wuppertal w kontekście obu choreografii można zresztą rozwinąć. W roku 2000 Bausch wznowiła jeden ze swoich wczesnych spektakli – *Kontakthof* (1978)[7]. To tragikomiczna, przejmująca opowieść o uwikłanym w przemoc świecie relacji międzyludzkich, w którym napięcia pulsują do rytmu sentymentalnych piosenek z lat pięćdziesiątych. W nowej wersji zatańczyło dwadzieścia sześć osób w wieku seniorskim. Nie miały one doświadczenia scenicznego, a premierę poprzedzał rok intensywnej pracy.

Bausch nie przygotowała widowiska o starych ciałach, które się nie poddają, ani nie wybrała dla swoich performerek i performerów specjalnego, „adekwatnego" do wieku i możliwości repertuaru, lecz pracowała z gotowym materiałem, czy raczej partyturą ruchową. Co ciekawe, trzecia wersja tej choreografii została przygotowana z grupą osób nastoletnich. Bausch, nie zmieniając tanecznych struktur, eksplorowała młodość i starość jak sfery potencjalności, choreografowane przez sobątańczące ciała. Gesty seniorek i seniorów niejako poszerzały wyjściowe układy o ucieleśnione historie długiego życia; ruchy osób nastoletnich były jak eksplozje ciekawości, odnawiane w różnych konfiguracjach inicjacje w dorosłość. Doświadczenia starych ciał nie tyle stanowiły centralny temat *Kontakthof*, ile przekształciły i rozwinęły w nieoczekiwanym kierunku choreograficzną narrację o miejscach

spotkań. Powstał spektakl, w którym osoby seniorskie stają się przede wszystkim tancerkami i tancerzami, nie zaś wychodzącymi na scenę „staruszkami". W projektach Kubisiak i Bujakowskiej podmiotowe traktowanie performerek i performerów ujawnia się także między innymi w odejściu od infantylizującej fantazji o starości jako tej fazie egzystencji, która raczej ogranicza pole twórczych możliwości niż pozwala na ruchowe eksperymenty. Wszystkie te przedstawienia proponują alternatywę zarówno dla projektów partycypacyjnych sformatowanych w sposób podkreślający nieprofesjonalność uczestniczek i uczestników, a co za tym idzie – sytuujących je poza obszarem „poważnej" sztuki, jak i tych posługujących się inkluzją tokenistyczną, czyli pozorną i uprzedmiotawiającą włączaną grupę.

Choreografie kruchości

Pisząc o kruchości jako kategorii estetyczno-politycznej, inspiruję się filozofią Judith Butler, a dokładniej – dwiema publikacjami tej autorki: *Ramami wojny* (2011) i *Zapiskami o performatywnej teorii zgromadzenia* (2016). Konteksty rozważań filozofki są oczywiście odmienne od tych, w których powstaje niniejszy artykuł. Pierwsza z wymienionych książek dotyczy medialnych obrazów konfliktów zbrojnych. Druga opowiada zaś o ciałach protestujących, publicznie wyrażających kolektywny sprzeciw. Niemniej sama koncepcja kruchości jako tego, co współdzielone przez ludzkie i nie-ludzkie podmioty, ma fundamenty ontologiczne, a innymi słowy – opisuje sposób, w jaki zamieszkujemy wspólny świat[8]. Z tego powodu przywołuję ją w koniecznym uproszczeniu i bez budowanego przez Butler tła, a następnie sprawdzam, jak działa w sytuacji teatralnej. W ujęciu, które proponuję, kruchość staje się nie tylko właściwością każdego bytu i ciała, lecz także cechą choreograficzno-teatralnych sojuszy z Innymi neoliberalnej normy, ustanawianych w celu demokratyzowania „prawa do pojawiania się".

Butler o prawie do pojawiania się pisze w kontekście zgromadzeń publicznych – ciała, poprzez głos, ruch czy po prostu materialną obecność, manifestują się, a tym samym zmieniają przebiegi społecznych choreografii, naruszają zastane podziały na widzialne i niewidzialne. Autorka *Ram wojny* skupia się na podmiotach prekarnych. Prekarność w jej ujęciu „stanowi wytworzoną politycznie kondycję, w której pewne grupy cierpią bardziej niż inne z powodu złego funkcjonowania społecznych i gospodarczych sieci wsparcia i są szczególnie narażone na zranienie, przemoc i śmierć" (2016, s. 33). To ciała, których kruchość jest namacalna, jawna i w pewnym sensie – przez brak zabezpieczenia – spotęgowana. Upubliczniając ją w sytuacji protestu, żądają jej redystrybucji. Innymi słowy – domagają się prawa do życia dobrego i nie bardziej niż inne podatnego na zranienie. Tak przedstawiona prekarność staje się nie tyle kolektywną tożsamością, ile tymczasową sytuacją efemerycznego aliansu hiperkruchych ciał, którego strategicznym celem jest rozszczelnienie hegemonicznych struktur większościowego przywileju. Chodzi o to, by wytworzyć nowe zasady międzyludzkiej (a w szerszej perspektywie również międzygatunkowej) kohabitacji, których fundamentem – obok wzajemnej troski – będzie, mówiąc najogólniej, zrównanie szans na godne przetrwanie.

Butler pisze o sprawach dotyczących najbardziej podstawowych potrzeb człowieka, związanych przede wszystkim z egzystencjalno-finansowym bezpieczeństwem. Prekarne ciała są queerowe, nienormatywne, z niepełnosprawnościami, czarne, imigranckie… Temat starości filozofka właściwie pomija. Podkreśla jednak, że seniorki i seniorów – obok dzieci, kobiet oraz osób niewolniczych – patriarchat zamyka w przestrzeniach prywatnych, negując ich prawo do publicznego pojawiania się, rozumianego w kategoriach politycznej sprawczości. W końcu, jak czytamy w felietonie Łukasza Wójcickiego, „Patriarchalna kultura napędzana kapitalizmem robi

wszystko, żeby wymazać starość. Idealnie, gdyby dało się wszystkich przekonać, że starość nie istnieje […]" (2021)[9]. Dalej autor wymienia praktyki infantylizowania, bagatelizowania i utowarowiania osób seniorskich. Celem tych ostatnich jest, poza wzmacnianiem kapitału, wymazywanie różnicy – starsi będą mile widziani, o ile zgodzą się na uczestnictwo w performansie urodowej mimikry i ukrywając ślady zbliżania się do śmierci, ciążenia ku śmierci, bliskości śmierci, upodobnią się do młodych. Seniorki i seniorzy mają maskować swoją kruchość, ponieważ jej manifestacje zagrażają kapitalistyczno-ableistycznej wizji świata i infekują „zdrową" tkankę społeczeństwa sukcesu i pięknych, silnych, sprawnych ciał.

Świadectwa nietrwałości czy niesamowystarczalności ludzkiej egzystencji, jej podatności na dezintegrację, na kurczenie się obszarów możliwości, radykalnie dekonstruują neoliberalne iluzje spod znaku racjonalnego logosu i hasła „możesz być, kim chcesz". Dramaturgia starości jest nieprzewidywalna, bo stare ciała są niekiełznane: chorują, zwalniają, puchną, chudną, wybrzuszają się i zapadają w sobie. W tym sensie przypominają ciała dzieci, które jeszcze nie zinternalizowały dyscypliny ani hegemonicznych reżimów widzialności. Nie oznacza to oczywiście, że stare ciała są absolutnie niesforne albo że starość jest czasem niepoczytalności. Nieprzewidywalność rozumiem raczej jako nieuchronny proces somatycznych i fizjologicznych zmian, które wydarzają się naturalnie, niezależnie od stanu zdrowia czy zasobów finansowych. Wszyscy stopniowo ulegamy kruszeniu.

Dostrzegając i akceptując cielesną oraz tożsamościową kruchość, zauważamy swoją społeczną naturę, wzajemną współzależność. Tworzenie przestrzeni, w których ciała mogą manifestować właściwą ich kruchość i prekarność, jest działaniem o charakterze etycznym. To także szansa na

wypracowanie alternatywy wobec kapitalistycznej logiki samowystarczalności, propagującej zaradność, efektywność, przedsiębiorczość, wydajność i rywalizację i unieważniającej znaczenie oraz podmiotowość osób niemieszczących się w tak skrojonej normie. W spektaklach Kubisiak i Bujakowskiej seniorki i seniorzy wychodzą na scenę jako artystki i artyści, których kruchość jest właściwością, ale nie synekdochą. Podkreślam ten fakt, ponieważ starość łatwo się uprzedmiotowia – chociażby przez potraktowanie jej jako ucieleśnionej metafory słabości i bezradności, Butlerowskiej prekarności czy podatności na znikanie.

W *The voice of seniors* kruchość ujawnia się między innymi w wypowiedziach performerek i performerów oraz w ich scenicznej obecności, jednak nie staje się zamiennikiem tożsamości. W *Przyjaciółce* kruche są zaś na przykład przeplatające spektakl układy choreograficzne, których rytm wyznacza Weronika Krówka, jednocześnie dbając o to, by się formalnie nie porozpadały. Asekuracja nie jest tutaj formą pozbawienia ani sprawczości, ani autonomii, lecz raczej wyrazem solidarności, troski i wsparcia, których nie należy mylić z litością czy paternalizmem. Pragnę też podkreślić, że ani Kubisiak, ani Bujakowska nie tworzą spektakli o cielesnej kruchości. W ich choreografiach kruche ciała pojawiają się i performują. Stawką tych projektów nie jest ani prozdrowotna aktywizacja seniorek i seniorów, ani wywrotowa destabilizacja normatywnej estetyki (i polityki), która miałaby się dokonać poprzez włączenie w przestrzeń widzialnego ciał reprezentujących wizualne peryferia. Jest nią natomiast wypracowanie takiego formatu wydarzenia teatralnego, który zagwarantuje osobom w wieku senioralnym możliwość kreatywnego współdziałania bez konieczności stawania na barykadach sztuki krytycznej, performowania inspirującej niezłomności czy zgadzania się na żenujące efekty artystyczne w imię samej partycypacji.

Kazali im wierzyć

The voice of seniors rozgrywa się w dwóch przestrzeniach – na żywym i wirtualnym planie. W pierwszej scenie seniorki i seniorzy w kolorowych, wyrazistych strojach kilkukrotnie przechodzą z jednej strony na drugą. Ruch zawsze ktoś inicjuje, a pozostali idą razem, ale nie synchronicznie: w różnym tempie i stylu. Chodzenie staje w ten sposób czynnością z jednej strony kolektywną, bo wspólną dla wszystkich, z drugiej – różnicującą, wprowadzającą znaczące pęknięcia w pozornie homologicznej strukturze. Przypomina to spektakl Steve'a Paxtona z 1967 roku *Satysfyi' Lover*, w którym kilkadziesiąt osób przemierza scenę od prawej do lewej. Chodzenie staje się formą afirmacji heterogenicznej wspólnoty, która współdzieląc zarówno doświadczenie, jak i choreograficzną partyturę, celebruje indywidualności współistniejących w niej ciał. W praktyce Paxtona, artysty reprezentującego Judson Dance Theater i środowisko *postmodern dance*, ruch codzienny nie był tylko formalnym eksperymentem. W pierwszej kolejności wyrażał sprzeciw – wobec ezoteryczno-dramatycznych i hermetycznych form *modern dance* oraz elitarystycznego tańca klasycznego, ale też wobec artystycznych i społecznych hierarchii.

Bujakowska, otwierając spektakl chodzoną sceną, odkrywa organizujące go zasady. Już w tej partyturze widać bowiem, że doświadczenie starości nie jest w *The voice of seniors* uniwersalizowane, lecz rozpada się na kilkanaście równoległych scenariuszy, które niekiedy się ze sobą spotykają. Chodzące ciała ujawniają też swój potencjał: każde ma inne możliwości i jest źródłem innego ruchu. Również w kolejnych partiach zróżnicowanie motoryczno-ruchowych potencjalności nie „psuje" choreografii, lecz ją rozszczelnia. Tańczące ciała nie są hierarchizowane pod kątem zdolności czy wirtuozerii, a otwarte struktury choreograficzne pozostawiają im dowolność ekspresji. W

ten sposób choreografka nie naraża performerów na śmieszność ani też nie ujarzmia w łatwych, schematycznych formach. Obok prostych sekwencji ruchowych, opartych na zmianach kierunku marszu czy rytmicznych uniesieniach ramion, w *The voice of seniors* pojawiają się ekspresyjne, liryczne i silnie zindywidualizowane choreografie, w których performerki i performerzy ucieleśniają tęsknoty oraz radości albo w quasi-komiczny sposób odgrywają codzienne rytuały.

W pierwszej scenie chodzone sekwencje przeplatane są statycznymi ekspozycjami kolejnych wykonawczyń i wykonawców. Osoba zatrzymuje się, a za nią na ekranie wyświetlany jest jej portret. Filmowe twarze uśmiechają się albo bez ruchu wpatrują w oko kamery. Jedne są nieśmiałe, inne zadziorne. Horyzonty tego, co prywatne, i tego, co publiczne, spotykają się, a granica między nimi aż do finału pozostaje rozedrgana, niepewna. Na krótkich filmach prezentowane są też odpowiedzi seniorek i seniorów na pytania dotyczące tego, co lubią, a czego nie, ich przyjemności czy tęsknot. W tych krótkich wypowiedziach panoszy się śmierć. Performerki i performerzy wspominają bliskich im umarłych oraz stracone szanse. Jednocześnie dużo mówią o tym, co dobre. Zdawkowość tych wypowiedzi afektywnie odciąża całość, dlatego to, co straszne, nie przedstawia się w kategoriach osobistych tragedii, lecz zostaje włączone w naturalny porządek rzeczy. Bujakowska nie żeruje na prywatnych historiach, a na widzkach i widzach nie wymusza współczucia. Fakt, że seniorki i seniorzy we własnym imieniu nie mówią na żywo, również wydaje mi się znaczący, ponieważ takie rozwiązanie wprowadza dystans, wynikający też z powściągliwej formy.

Bujakowska zarówno poprzez tytuł, jak i format swojego przedstawienia nawiązuje do popularnego programu telewizyjnego *The Voice Senior*, czyli jednej z wersji międzynarodowego *The Voice*. W tym *talent show* osoby

powyżej sześćdziesiątki walczą o uznanie swoich trenerek i trenerów oraz o głosy publiczności, w kolejnych odcinkach wykonując własne interpretacje znanych i lubianych piosenek. Produkcji towarzyszy przesłanie, że nigdy nie jest za późno na sceniczny debiut, a świat muzyki unieważnia kulturowe stereotypy na temat emerytury. *The Voice Senior*, jak chyba każdy tego rodzaju program, budzi jednak szereg etycznych wątpliwości, związanych między innymi z tendencją do przeplatania występów quasi-reportażami z prywatnego życia uczestniczek i uczestników, w której nierzadko szczególnie akcentowane są momenty smutne, trudne, traumatyczne. Ostatecznie głosuje się więc nie tylko na talenty, ale też na historie[10]. Bujakowska, przeplatając występy filmowymi porterami performerek i performerów, powtarza schemat telewizyjnego programu, ale zarazem wprowadza do niego znaczące modyfikacje, dzięki którym nie dopuszcza do wyzysku cudzych doświadczeń. Choreografka nie powiela schematu instrumentalizacji cierpienia w celu afektywnego wzmocnienia widowiska, a co za tym idzie – odrzuca scenariusz emocjonalnego *freak show* i proponuje innego rodzaju ekspozycję intymności. Wprowadzając dowcip i dystans, Bujakowska nie pozbawia spektaklu jakości takich jak szczerość czy autentyczność, tylko uruchamia mechanizmy, które mają – jak sądzę – blokować odbiór oparty na litości. Jej *The voice of seniors* nie staje się ani opowieścią o katartycznej sile tańca, ani ageistowskim melodramatem, w której osoby w wieku seniorskim, obnażone i narażone na ośmieszenie, tylko generują wzruszenia. Humor wydaje się tutaj tym, co zapobiega uprzedmiotowieniu innych ciał.

W spektaklu Bujakowskiej, inaczej niż w telewizyjnym *The Voice Senior*, rozwoju akcji nie warunkuje dramaturgia konkursu. Niemniej w jednej ze scen pojawia się motyw rywalizacji. Kolejne osoby zajmują miejsca dyrygentek, które wskazują pozostałym kroki i ich tempo. Zmianom na tym stanowisku nierzadko towarzyszą gesty triumfu albo prowokacyjnego

zaczepiania, które mogą kojarzyć się z językiem popularnych tanecznych bitew. Całe przedstawienie, w którym performerki i performerzy wykonują kolektywne oraz indywidualne zadania aktorskie i choreograficzne, utrzymane jest w tragikomicznym rejestrze. Momentami spektakl wpada w patetyczne i sentymentalne tony, jednak są one rozbrajane scenami absurdalno-groteskowymi i czarnym humorem. Z jednej strony mamy więc chóralne recytacje tekstu Johna Lennona *Kazali nam wierzyć* i fragmentów z książki Georges'a Pereca *Człowiek, który śpi*, z drugiej – zabawy z *lip sync* i serię teatralnych śmierci do rytmu *Non, je ne regrette rien* Edith Piaf. Pojawiają się wiersze takie jak *Nastoletnia* Wisławy Szymborskiej i *Ile razem dróg przebytych* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz cytaty z *Powrotu z Bambuko* Katarzyny Nosowskiej, ale jest i strzał w głowę z banana, któremu wtóruje małpi rechot, przechodzący w pierwsze akordy utworu *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena. Piosenkę *Długość dźwięku samotności* Myslovitz, którą recytuje jedna z seniorek, dopełnia grupowe upomnienie – „weź nie pierdol, zatańcz z nami, starymi zjebami".

Patchworkowa kompozycja mieści sobie to, co cierpkie, ale też to, co ironiczne, śmieszne, wręcz głupkowate. Zmontowane teksty układają się w pieśń tyleż żałobną, co buntowniczą. Seniorski chór uderza w neoliberalny uniwersalizm, obnaża iluzoryczną naturę jednostkowej autonomii. Przypomina o tym, że istniejemy w relacjach i poprzez relacje. Osoby performujące uwalniają się z homogenicznych reżimów emeryckiego bycia w świecie i eksplorują przestrzenie dziwności, odmieńczości. Robią to, co im nie przystoi. Sądzę, że groteska służy tutaj nie tylko do łagodzenia goryczy, lecz przede wszystkim – do dekonstruowania i queerowania stereotypowych obrazów starości. Kiedy jedna z osób performujących zapomina, co ma powiedzieć, jej kruchość niejako przekształca strukturę spektaklu – wprowadza efekt realnego. Zakłopotane ciało nie otrzymuje podpowiedzi, ale

nie jest samo – inni kończą scenę. Starość w spektaklu Bujakowskiej nie jest heroizowana, idealizowana ani infantylizowana, a staje się źródłem potencjalności oraz zarówno dobrych, jak i złych czy trudnych doświadczeń. Stare ciała są sprawcze i realnie wpływają na kształt przedstawienia.

Seniorskie ciała eksperymentują, udają, eksplorują swój twórczy potencjał. Karol Miękina, który w procesie prowadził zajęcia z improwizacji, pisze: „Moim głównym zadaniem było otwarcie seniorów na pracę twórczą, na generowanie sztuki, a nie jej odtwarzanie. Przede wszystkim chciałem pokazać uczestnikom, że największą wartością w kreowaniu tańca są oni sami, bo instrumentem czy materią, którą operują, są ich własne ciała”[11]. W tym kontekście warto przywołać rozważania Simone de Beauvoir, która w eseju *Starość* (2011) pisze o tym, że wraz z wiekiem nasza somatyczna rzeczywistość zmienia się nie tylko w wymiarze fizycznym, lecz także egzystencjalnym. Kurczy się przestrzeń możliwości, co niekoniecznie musi wynikać z ograniczonej mobilności, a wiąże się też ze stawaniem się innym i równoległym do tego procesu doświadczeniem społecznej marginalizacji. Strategię Miękiny można więc opisać jako remedium na to kurczenie. Improwizacja poszerza horyzonty ciała i wyobraźni, pozwala opuścić społeczno-kulturowe skrypty starości.

Taką funkcję w *The voice of seniors* pełni też sam taniec, który jest generatorem kontaktu, transmiterem bliskości i empatii. Jak pisze Pamela Bosak:

> Ruch, przemieszczanie się po scenie i ustawienie w przestrzeni stają się operatywną strategią choreograficzną, w której prostota i wyrazistość odgrywają główną rolę. Szczególnie w kontekście szczęścia, do którego dążą seniorzy, i bliskości, której pragną i

> potrzebują. Wspólne silent disco czy wolny taniec-przytulaniec wprowadzają atmosferę ciepła i czułości, wzajemnego wsparcia i zabawy (2022).

Praktykę Bujakowskiej nazywam „wrażliwym choreografowaniem", które umożliwia ustanawianie empatycznych aliansów nie tylko między szczególnie podatnymi na skruszenie ciałami seniorek i seniorów, ale też między nimi a publicznością. Empatia pochodzi tutaj jednak nie z przejęcia się cudzym losem i – wymazującego różnicę – utożsamienia z nim, lecz z nasycenia przestrzeni interakcji bliskością i czułością z jednej oraz dystansem z drugiej strony. Jak pisze Anna Łebkowska:

> empatia nie daje się sprowadzić do dążenia do całkowitej identyfikacji, polega bowiem na ustawicznym napięciu między innością a dążeniem do bliskości. Innymi słowy: w grę wchodzą tu głównie relacje oparte zazwyczaj na paradoksie współodczuwania i bycia obok, świadomego wytłumiania własnej ekspresji i zarazem powstrzymywania się od zbyt daleko posuniętej ingerencji w cudzą autonomię (2008, s. 33).

W *The voice of seniors* – dzięki elementom groteskowo-komicznym – mamy do czynienia właśnie z taką paradoksalną jednoczesnością obcości i bliskości, a co za tym idzie – świadomym choreografowaniem empatii[12].

Klub miłośników „Przyjaciółki"

W wydarzeniu scenicznym Darii Kubisiak bierze udział osiemnaście kobiet i jeden mężczyzna, a kanwą opowieści nie są ich prywatne doświadczenia, lecz

listy do redakcji i porady publikowane na łamach „Przyjaciółki”, która w okresie PRL-u była bardzo poczytnym czasopismem[13]. Struktura przedstawienia odpowiada zróżnicowanej zawartości magazynu, w którym, jak czytamy w opisie przedstawienia, publikowano „porady prawne, matrymonialne, psychologiczne czy związane z praktyką życiową”. Przestrzeń sceniczna wydaje się sentymentalną fantazją na temat minionego czasu, którą organizuje nie tyle pamięć historyczna, ile nostalgiczna wyobraźnia. Zagracone biurko redaktorek z oldschoolową maszyną do pisania przypomina muzealny eksponat, ale w rzeczywistości to zwykły stolik przebrany w PRL-owskie dekoracje. Wyciemnioną przestrzeń zaczerwienia ciepłe światło albo rozwibrowuje lustrzana kula disco, a piosenki Anny Jantar przenoszą nas w muzyczną realność lat siedemdziesiątych. Archiwalne numery „Przyjaciółki” w dłoniach performerek i performera działają jak media, poprzez które uobecnia się przeszłość.

Kubisiak buduje skojarzenia z rytuałem i świętem, otwierając choreograficzną fantazję na temat wspólnototwórczej roli „Przyjaciółki”. Wokół biurka, przy którym siedzą redaktorki, wędruje barwny korowód pięknie ubranych postaci, kolejno odbierających swoje egzemplarze pisma. Towarzyszy im odświętna pieśń utkana z kultowego sloganu „bądź przyjaciółką przyjaciółki”. Krówka dyryguje tą chóralną defiladą, głośno informując o zmianach w jej dramaturgii i wyznaczając rytm. Jej zadanie polega jednak nie tyle na dyscyplinowaniu seniorek i seniora, ile na wspierającej obecności. Spacerujące ciała na różne sposoby performują czytelniczą przyjemność, kołyszą się albo maszerują, machają do bliskich albo nieśmiało i powoli stawiają kolejne kroki.

Rolę, jaką kompozytorka odgrywa w całym przedstawieniu, można opisać w kategoriach ucieleśnionej troski. Jej ciało staje się poniekąd protetycznym

przedłużeniem pamięci seniorek i seniora, ale nie skupia na sobie całej uwagi. Jest czułym sojusznikiem, a nie gwiazdą całego show, w którego ramach taniec osób seniorskich pojawia się wyłącznie na prawach interesującego czy wzruszającego tła. Kompozytorka-performerka wskazuje kierunki przejść, podpowiada ustawienia i kroki. Przypomina weselną wodzirejkę, która dba o to, by wszyscy świetnie się bawili. Co ważne, działania Krówki nie sprawiają wrażenia protekcjonalnych ani inwazyjnych. Jest tak między innymi dlatego, że na scenie nie występuje ona jako osoba spoza świata spektaklu, która tylko dogląda niesfornych ciał performerek i performera czy zaborczo chroni je przed potencjalną porażką, lecz także gra – wchodzi w rolę ekscentrycznej dyrygentki.

Empatyczna – zorientowana na potrzeby performerek i performera oraz uwzględniająca różnice w ich możliwościach – reżyseria Kubisiak przekłada się na strukturę całego przedstawienia, w które wpisany jest złożony system wsparcia. Niektóre monologi są czytane z kartek – seniorki i seniorzy nie muszą polegać na pamięci. Kubisiak, która zajmuje miejsce na widowni, w pewnym momencie wchodzi w dialog z jedną z seniorek, tym samym subtelnie naprowadzając ją na kolejne partie tekstu. W *Przyjaciółce* osoby seniorskie są otoczone opieką, co nie oznacza jednak, że zostają pozbawione sprawczości – ta ujawnia się w, nierzadko zaskakujących, interpretacjach zadań ruchowych czy partiach aktorskich, które unaoczniają różnorodność scenicznych temperamentów. Reżyserka stale przypomina, że inicjowanie sojuszniczych kolektywów poszerza zakres egzystencjalno-twórczych możliwości jego współuczestników. Na to, jak skonstruowany jest jej spektakl, można spojrzeć jako na teatralną realizację solidarnościowej etyki troski[14]. Kubisiak tworzy elastyczną, inkluzywną i horyzontalną sieć wsparcia, w której kruche i niestabilne ciała mogą się rozgościć i twórczo działać. W *Przyjaciółce* kruchość nie jest negowana ani przezwyciężana, lecz

akceptowana i wzmacniana.

Dramaturgia spektaklu budowana jest niejako na podobieństwo eklektycznego układu umieszczanych w piśmie treści. Obok porad dotyczących obchodzenia się z konserwami i ubijania jajek pojawiają się rady dla osób odkrywających, niekiedy przerażający, świat randek i zalotów oraz wskazówki dla dziewcząt chcących porzucić patriarchalne struktury, a także dla kobiet trwających w toksycznych związkach. Redakcja „Przyjaciółki" celebruje dziewczyńskość i proponuje alternatywę dla narracji o jedynym właściwym modelu kobiecości. Pisze o genderowych nierównościach i o problemach z alkoholem czy współuzależnieniem. Przytaczane przez Kubisiak historie bywają wstrząsające, a rady redakcji – mobilizujące i otrzeźwiające, ale też wspierające i czułe. W spektaklu „Przyjaciółka" jawi się jako medium oddolnego sojusznictwa oraz alternatywna – niepaternalizująca – quasi-instytucja pomocowa, w której wsparcie udzielane jest wszystkim o nie proszącym, bez względu na płeć czy pochodzenie.

Seniorki i senior przyjmują różne role – redaktorek, autorek i autorów listów, bohaterek i bohaterów przytaczanych historii. Uczestniczą w scenach przaśnych zalotów czy tragikomicznych upojeń. Swoje kwestie wypowiadają z imponującym aktorskim zacięciem albo powściągliwie, niekiedy zaś świadomie pajacują. Ich ruchy bywają zamaszyste i rozbuchane, ale też pełne gracji i uroku. Nie ma tu jednej zasady – obserwujemy fuzję rozmaitych energii. Partie aktorskie przeplatają sceny ruchowe, w których seniorskie ciała odkrywają różne warianty tanecznej ekspresji.

Gabriele Brandstetter i Nanoko Nakajima we wstępie do książki *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective* zastanawiają się nad możliwością przeformułowania języka opisującego ruch ciał w wieku seniorskim w taki sposób, by nie mówić o nich jako „już nie takich

sprawnych”, tylko zwracać uwagę na ich odmienną potencjalność. Wprowadzają termin „inna zdolność”, którego znaczenie nie ma odsyłać do straty, lecz implikować „zysk”, „dostęp do nowych możliwości” (Brandstetter, Nakajima, 2017). W tej samej publikacji Kaite O’Reilly w starzejącym się ciele dostrzega źródło kreatywności i inspiracji. Myślę, że ucieleśnienia tego rodzaju afirmatywnych praktyk można odnaleźć w *Przyjaciółce*. Poszerzenie repertuaru cielesnych możliwości widać między innymi w zbiorowej scenie aerobiku. Komendy takie jak „pięta do pupy” czy „słoneczko wschodzi” dla każdej z osób tak naprawdę oznaczają coś innego, ponieważ każda ma inną mobilność. Dlatego pozornie schematyczne ruchy, zazwyczaj raczej ujednolicające niż różnicujące ćwiczące grupy, przekształcają się w formy niezwykłe i nieoczywiste. Podobnie dzieje się w scenie walca, gdzie sformalizowany układ rozmiękcza się i przeistacza w przyjacielskie, rytmiczne kołysanie. Dyskotekowa improwizacja do piosenki Diany Ross *I’m Coming Out* przynosi zaś całkowitą eksplozję motorycznej różnorodności, niedbającej o konwenanse.

***

Bujakowska i Kubisiak w swoich spektaklach ustanawiają przestrzenie równościowej współzależności, których fundamentem jest afirmacja kruchości jako tego, co wspólne i świadczące nie o pejoratywnie wartościowanej słabości, lecz o społecznej i relacyjnej naturze istnienia. Obie artystki choreografują empatię, która rodzi się właśnie z poczucia splecenia z innymi, a nie z pochłaniającego różnicę utożsamienia.

The voice of seniors i *Przyjaciółka*demontują stereotypowe obrazy starości jako czasu radykalnie skurczonej potencjalności i zamiast uwypuklać ograniczenia ciał o zmienionej motoryce, eksplorują i wzmacniają ich kreatywność. Wiek nie jest ich jedynym tematem, co także sytuuje je po

stronie alternatywnej, emancypującej inność wyobraźni. U Bujakowskiej osoby performujące wprawdzie mówią i tańczą przede wszystkim o doświadczeniach starości, ale silnie akcentowana jest też krytyka kapitalistycznej logiki, która poskramia różnice. Kubisiak stwarza natomiast przestrzeń, w której osoby seniorskie uczestniczą w badaniu kulturowego fenomenu oraz odgrywają różne role – nie tylko te bezpośrednio związane z ich somatyczno-metrykalną kondycją.

Warto podkreślić, że w obu choreografiach twórczynie nie poprzestają na geście włączenia innych ciał, lecz współdzielą z nimi sprawczość, co ujawnia się zarówno w scenach opartych na improwizacjach, jak i w utrzymaniu zasady ekspresyjno-motorycznej różnorodności. Seniorskie ciała nie są wtłaczane w gotowe formy, a ich indywidualne potencjały współchoreografują wytwarzane sensy oraz afekty, co ujawnia się w scenach opartych na zadaniach improwizatorskich. W ten sposób Kubisiak i Bujakowska wzmacniają pozycje seniorek i seniorów oraz tworzą alternatywę dla neoliberalnych narracji o starości jako nieproduktywności, utożsamionej ze zbytecznością.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Seniorskie potańcówki. O choreografiach podatnych na skruszenie* „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, DOI: 10.34762/q7fa-gz96.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller (alicja.muller@uj.edu.pl) – krytyczka i badaczka tańca, doktorka nauk humanistycznych. Autorka książki *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017). ORCID: 0000-0002-3490-1419.

Przypisy

1. Spektakl Bujakowskiej, współtworzony przez Karola Miękinę i Łukasza Laxy'ego i wyprodukowany przez Krakowskie Centrum Choreograficzne – Nowohuckie Centrum Kultury, był współfinansowany przez rządy Czech, Węgier, Polski i Słowacji w ramach Grantów Wyszehradzkich ze środków Międzynarodowego Funduszu Wyszehradzkiego. O szczegółach projektu Lifelong Art in V4 countries, w którego ramach powstawał spektakl, można przeczytać na stronie Krakowskiego Centrum Choreograficznego: https://nck.krakow.pl/kcc/projekt-artystyczny-dla-seniorow/ [dostęp: 14.04.2023]. Autorką zdjęć jest Klaudyna Schubert, wideo opracował Aleksander Hordziej. W spektaklu występują: Barbara Morgan, Małgorzata Chodzińska, Włodzimierz Żurek, Grażyna Ladra, Grażyna Kuświk, Janina Zarzycka-Bem, Ewa Michałowicz, Bogumiła Simińska, Marta Kuklicz, Urszula Kłosowska, Jacek Dyląg. Premiera odbyła się 2 sierpnia 2022 roku w ramach Krakowskiego Festiwalu Tańca. *The voice of seniors* jest częścią tryptyku Bujakowskiej, która w pozostałych dwóch odsłonach ten sam format przedstawienia realizowała z dziećmi i czterdziestolatkami.
2. Premiera odbyła się 3 marca 2023 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie i została zrealizowana w ramach Stypendium Miasta Krakowa, którego beneficjentką była Kubisiak. Autorką kompozycji muzycznych jest Weronika Krówka, producentką – Oliwia Kuc. Występują: Krystyna Herej-Szymańska, Mirosława Gruca, Beata Grzejdziak, Krystyna Kruk, Anna Malkiewicz, Marina Belokoneva-Shiukashvili, Maria Marzec, Krystyna Maciurzyńska, Danuta Namaczyńska, Henia Nowak, Danuta Oczkowska, Wiesława Porębska, Józef Potrzebowski, Neli Rokita-Arnoud, Małgorzata Santorska, Nina Stepanko, Alicja Skotnicka, Barbara Sztandara, Danuta Walecka.
3. W artykule piszę o artystkach mi z różnych powodów bliskich. Daria Kubisiak jest moją koleżanką, z którą współkuratorowałam (w zespole z Zuzanną Berendt i Izabelą Zawadzką) program „Nowa choreografia. Kierunki i praktyki", sfinansowany ze środków Priorytetowego Obszaru Badawczego Heritage „Heritage Open Courses" (edycja A) w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim (2022). Barbara Bujakowska była, wraz z obsadą *The voice of seniors*, jedną z naszych gościń. Z Bujakowską współpracowałam też w 2020 roku w ramach drugiej edycji projektu „Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń – program edukacyjny", który koordynowałam. Wówczas obserwowałam jej międzypokoleniowe warsztaty wokół Kantorowskiej *Lekcji anatomii wedle Rembrandta*.
4. To odróżnia ich działania od projektów takich jak przedstawienie *Był sobie dziad i baba* w reżyserii Agnieszki Błońskiej i choreografii Anny Godowskiej (2009) z udziałem emerytowanych tancerek i tancerzy czy spektakli Mikołaja Mikołajczyka realizowanych od 2012 roku we współpracy z seniorskim chórem „Wrzos" i Domem Polskim w Zakrzewie, w których uczestniczyli też m.in. Iwona Pasińska, Adam Ferency, Paweł Sakowicz, Edyta Herbuś oraz sam choreograf.
5. Taki charakter *The voice of seniors* potwierdza między innymi wyróżnienie, które temu spektaklowi przyznała Katarzyna Waligóra w 12. odcinku *Podcastu o teatrze* pt. *Teatralne podsumowanie roku*, https://www.youtube.com/watch?v=dR7CkHpz_1Q, [dostęp: 14 IV 2023]. Spektakl Kubisiak powstał w ramach projektu stypendialnego, przez co jego dalsza eksploatacja będzie utrudniona – formuła tego rodzaju wydarzeń zakłada, niestety, ograniczoną żywotność. Uważam jednak, że w innych realiach mógłby on stać się przedstawieniem repertuarowym.

6. W materiałach promocyjnych *Przyjaciółka* nazywana jest „wydarzeniem scenicznym", a *The voice of seniors* – „spektaklem tanecznym". Kubisiak nie jest choreografką – to reżyserka, dramaturżka, dramatopisarka i pedagożka. Bujakowska ma wykształcenie taneczno-choreograficzne, jednak unika jednoznacznych zawodowych etykietek. Katarzynie Waligórze mówi: „Kim jestem? Tancerką? Reżyserką? Osobą, która tworzy teatr? Sama nie wiem, jak się nazwać i nie wiem, czy jest mi to potrzebne. Często natomiast czuję, że nie jestem tak do końca mile widziana w środowisku tanecznym, bo w moich spektaklach jest za mało ruchu. Do teatru nie pasuję, bo wywodzę się ze świata tańca i gdy spojrzy się z tej perspektywy, w moich projektach jest za dużo ruchu, a za mało słowa" (Bujakowska, Waligóra, 2022).
7. Wznowienie z 2000 roku miało tytuł *Kontakthof. With Ladies and Gentlemen over 65*.
8. U Butler kruchość nie jest definiowana jaka cecha pojedynczych podmiotów, lecz ma charakter społeczny. Jak pisze filozofka – „Kruchość zakłada społeczny charakter życia, tj. fakt, że życie jednych zawsze w jakimś stopniu pozostaje w rękach drugich" (2011, s. 57).
9. Wójcicki w tym felietonie skupia się na dyskryminacji starości w polu tańca, zwracając uwagę na przedwczesne wykluczenia tancerek i tancerzy z zawodu. W tym artykule nie poruszam tego tematu ani nie piszę o spektaklach, w których występują starsze i stare ciała profesjonalnych artystek i artystów tańca. Pragnę jednak zasygnalizować, że ageizm w zachodnim środowisku tanecznym jest zjawiskiem systemowym, a sceniczna obecność starszych ciał nierzadko ma wydźwięk wywrotowy, ponieważ wiąże się z radykalnym naruszeniem *status quo* (por. Nakajima, 2011; Burt, Foellmer, 2017; Franko 2017).
10. Oczywiście to tylko jeden z problemów związanych z tym formatem. Można zastanowić się też nad różnicami prestiżu między *The Voice of Poland*, *The Voice Kids* i *The Voice Senior*, wynikającymi m.in. z odmiennych nagród i nierównego czasu antenowego, a także nad samym utworzeniem wersji dla seniorek i seniorek, chociaż regulamin pierwszego z programów nie wskazuje górnej granicy wieku (https://s.tvp.pl/repository/attachment/e/d/0/ed04a75d084a4f75a8d32bcbe8d7234f.pdf, dostęp 9.06.2023). Tego rodzaju analiza znacząco przekraczałaby jednak tematyczne ramy mojego artykułu.
11. Cytat pochodzi ze strony internetowej projektu: https://nck.krakow.pl/kcc/blog/projekt-artystyczny-dla-seniorow-o-procesie-pracy/ [dostęp: 14.04.2023].
12. W teorii tańca ważne miejsce zajmuje pojęcie empatii kinestetycznej – związanej z odczuciem ruchu innej osoby i pracą neuronów lustrzanych, niekoniecznie zaś z emocjonalnym współodczuwania. Widz – jak wyjaśnia Gabriela Karolczak – „«rezonuje» z wykonawcą działania, poprzez częściową symulację tego samego ruchu na poziomie neuronowym" (2012, s. 107). O „choreografowaniu empatii" pisze Susan Leigh Foster (2011), odwołując się do rozważań Edyty Stein, w których empatia „z jednej strony wiąże się z cielesnym doświadczeniem połączenia z drugą osobą, z drugiej zaś – ze świadomością tego, że doświadczenie nie jest bezpośrednio nasze" (za: Karolczak, 2012, s. 109). Podążając za propozycją Foster, która współbrzmi z cytowaną wyżej teorią Łebkowskiej, możliwości empatycznej relacji z Innym trzeba by dopatrywać się w uznaniu różnicy, a nie w budowaniu iluzji jedności czy tożsamości. Kiedy piszę o „choreografowaniu empatii" w kontekście pracy Bujakowskiej, mam na myśli przede wszystkim takie prowadzenie dramaturgii, które – dzięki dystansie, ironii i (czarnemu) humorowi – skutecznie unieruchamia zacierający różnicę mechanizm „wchodzenia w cudzą skórę".
13. W szczytowym momencie (1952 rok) nakład wynosił dwa miliony egzemplarzy (por.

Zajko-Czochańska, 2021, s. 156).
14. Etykę troski rozumiem tu – jak Carol Gilligan – w opozycji do „etyki sprawiedliwości" (2015). Etyka troski nie opiera się na uniwersalnych zasadach i – jak referuje Joanna Różyńska – „przeciwstawia ideom autonomii, czystej racjonalności, bezstronności, obiektywności, funkcjonalności, normalnej równości i uniwersalności, zupełnie nowy zestaw wartości, wśród których naczelne miejsce zajmuje: współzależność, troska i empatia, partykularność, kontekstualność oraz zorientowanie na potrzeby drugiego człowieka" (2005, s. 44).

Bibliografia

Beauvoir, Simone de, *Starość*, przeł. Z. Styszyńska, Czarna Owca, Warszawa 2011.

Bosak, Pamela, *Trwaj w ruchu, bądź*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 171, https://didaskalia.pl/pl/artykul/trwaj-w-ruchu-badz [dostęp: 14.04.2023].

Brandstetter, Gabrielle, Nakajima, Nanako, *Introduction*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. tychże, Routledge, London – New York 2017.

Burt, Ramsay, *Yvonne Rainer's Convalescent Dance: On valuing ordinary, everyday, and unidealised bodily states in the context of the aging body in dance*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Butler, Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, tłum. A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011.

Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzenia,* tłum. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

Foellmer, Susanne, *Bodies' Borderlands: Right in the Middle. Dis/Abilities on Stage*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Chirpaz, François, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.

Foster, Susan Leigh, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, Routledge, London – New York 2011.

Franko, Mark, *Why are Hands the Last Resort of the Aging Body in Dance? Notes on the Modernist Gesture and the Sublime*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Gilligan, Carol, *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015.

Karolczak, Gabriela, *O choreografowaniu empatii i neuronach lustrzanych*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2012, nr 112.

Kuppers, Petra, *Somatic Politics: Community Dance and Aging Dance*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Łebkowska, Anna, *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008.

Nakajima, Nanako, *De-aging Dancerism? The aging body in contemporary and community dance*, „A Journal of the Performing Arts" 2011 nr 3.

Spektakle w stylu vintage – z Barbarą Bujakowską rozmawia Katarzyna Waligóra, taniecPOLSKA.pl, 21.01.2022, https://taniecpolska.pl/krytyka/spektakle-w-stylu-vintage-z-barbara-bujakowska-rozmawia-katarzyna-waligora/ [dostęp: 14.04.2023].

O'Reilly, Kaite, *SILENT RHYTHM: A Reflection on the aging, changing body, and sensory impairment as a source of creativity and inspiration*, [w:] *The Aging Body in Dance. A cross-cultural perspective*, red. N. Nakajima, G. Brandstetter, Routledge, London – New York 2017.

Różyńska, Joanna, *Etyka troski, czyli jak kobiety myślą i mówią o moralności*, „Prawo i Płeć" 2005 nr 2.

Wójcicki, Łukasz, *Starość na scenie tańca: potencjał porażki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/starosc-na-scenie-tanca-potencjal-porazki [dostęp: 14.04.2023].

Zajko-Czochańska, Justyna, *„Przyjaciółka" jako źródło do badań nad tematyką kobiet w Polsce (1945–1989)*, [w:] *Badania historii kobiet polskich na tle porównawczym: kierunki, problematyka, perspektywy*, red. M. Dajnowicz, A. Miodowski, Instytut Badań nad Dziedzictwem Kulturowym Europy, Białystok 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/seniorskie-potancowki*