didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/widzenie-ruchu

/ CHOREOGRAFIE

Widzenie ruchu

Z Anką Herbut, Oskarem Malinowskim, Hanną Raszewską-Kursą, Katarzyną Słobodą i Marią Stokłosą rozmawiają Piotr Morawski i Ida Ślęzak

Chcieliśmy, aby rozmowa łączyła głosy badawcze, artystyczne i pograniczne, zaprosiliśmy więc do niej pięć osób: Ankę Herbut, Oskara Malinowskiego, Hannę Raszewską-Kursę, Katarzynę Słobodę i Marię Stokłosę. Niemożliwe okazało się znalezienie terminu, który odpowiadałby wszystkim, dlatego przeprowadziliśmy dwie niezależne rozmowy, które następnie skompilowaliśmy, dając wszystkim osobom uczestniczącym możliwość późniejszego odniesienia do wątków nieporuszonych w tej rozmowie, w której brały one udział oraz zweryfikowania wymowy ich wypowiedzi w przekształconym kontekście. Oddajemy zatem do lektury zapis sytuacji, która nigdy nie miała miejsca.

Kartografie

PIOTR MORAWSKI: Impulsem do tej rozmowy był wywiad kolektywny *Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne*opublikowany w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” (2023). Zainspirował nas do refleksji nad sposobami pisania o sztukach performatywnych. Jako osoby, dla których teatr był długo podstawowym punktem odniesienia, mamy rosnące poczucie znużenia ugruntowanymi formami pisania o teatrze, jak i samym tradycyjnym teatrem dramatycznym. Czuję potrzebę szukania nowych języków. Sądzę, że inspiracji do poszerzania sposobów pisania warto szukać w obszarze tańca i choreografii oraz wypracowanych przez tę dziedzinę sposobów pisania i myślenia.

IDA ŚLĘZAK: Dominacja teatru w polu sztuk performatywnych w określony sposób je organizuje – estetyka teatralna uchodzi za opatrzoną i rozpoznaną normę, a prace ruchowe za hermetyczne, wymagające specyficznych kompetencji. Formy krytycznego pisania o teatrze są nieadekwatne do pisania o choreografii – jej sposoby tworzenia sensów nie mieszczą się w kategoriach wypracowanych przez medium teatralne. Sądzę, że zmiana sposobu pisania o sztuce oznacza także wchodzenie z praktyką artystyczną w inną relację – rezygnowanie z dotychczas używanych formatów, eksperymentowanie ze sposobem, w jaki się pisze.

MARIA STOKŁOSA: Współczesna polska choreografia jest bardzo eklektyczna. Rodzime tradycje ruchowe, jak pantomima, teatr tańca, techniki cielesne rozwijane przez kontynuatorów Grotowskiego, mieszają się w niej z zachodnimi, spod znaku choreografii eksperymentalnej. To wynik globalnych

przepływów wiedzy i praktyk, które bardzo przyspieszyły po wejściu Polski do Unii Europejskiej, kiedy wiele choreografek zaczęło studiować na zagranicznych uczelniach. Potem te osoby, w tym ja, wróciły do Polski i próbowały kontynuować działalność artystyczną.

Dla mnie doświadczenie powrotu wiązało się z poczuciem alienacji i bycia niezrozumianą – kształcąc się, miałam poczucie wolności mówienia i pisania o tańcu, a w kraju skonfrontowałam się z brakiem adekwatnego języka. Powodem jest brak dostępu do kształcenia w zakresie teorii tańca. Pisanie o tańcu w Polsce nigdy nie wynikało z historii choreografii, nie uwzględniało jej tradycji jako autonomicznej dziedziny sztuki – ponieważ prawie nikt tych kontekstów po prostu nie zna. Dlatego to, jak pisze się o choreografii w Polsce, bardzo zależy od osoby piszącej, a ta niemal zawsze częściowo pomija kontekst dyscypliny.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Osoby uczestniczące we wspomnianym przez was wywiadzie są choreografkami, ale pracują też w teatrach dramatycznych. Ja w przeciwieństwie do nich nie dysponuję tego rodzaju podwójną perspektywą, bo nie zajmuję się teatrem dramatycznym – prawie wcale go nie oglądam i o nim nie piszę. Pisanie o tańcu i choreografii było dla mnie zawsze autonomiczną praktyką, nie odnosiłam go do pisania o teatrze, nawet jeśli kiedyś zdarzało mi się używać określenia „taniec teatralny” zamiast „taniec sceniczny”, bo jeszcze tego w pełni nie przemyślałam.

Z tego powodu moja mapa sztuk performatywnych różni się od tej, którą naszkicowali Ida i Piotr. Z tego, co mówicie, rozumiem, że dzielicie sztuki performatywne na posługujące się mniej lub bardziej skodyfikowanym systemem znaków formy teatralizujące i abstrakcyjne praktyki ruchowe. Mój podział jest inny: teatr dramatyczny jako jedna sprawa oraz taniec i

choreografia jako druga (i ewentualnie obszar interdyscyplinarny – trzecia). W obszarze tańca i choreografii umieszczam różne tradycje: balet, teatr tańca, choreografię eksperymentalną, butō i inne. W obszarze tańca i choreografii będą się zatem mieścić także formy w pewnym sensie teatralne czy teatralizujące, jak choćby teatr tańca właśnie.

KATARZYNA SŁOBODA: To od choreografek dowiadywałam się, po jakie lektury sięgać, żeby zdobyć teoretyczną wiedzę o tańcu. Wiedza na temat historii, teorii i metodologii badań nad tańcem jest słabo obecna w świadomości teoretycznej osób piszących, które najczęściej mają wykształcenie teatrologiczne czy kulturoznawcze. Jakby z całego horyzontu wiedzy o kulturze w Polsce ktoś wymazał taką dziedzinę jak taniec. A ma ona bardzo długą i skomplikowaną historię, podobnie jak inne dziedziny sztuki.

Zaczęłam zajmować się tańcem jako historyczka sztuki i kuratorka sztuk wizualnych, więc do dziedzin sztuk performatywnych, o których wspominała Hanna, dodałabym jeszcze sztukę performansu. Spotkanie z choreografią nieustannie odświeża moje spojrzenie na praktyki performatywne w kontekście sztuk wizualnych, szczególnie w kontekście pogłębionej pracy z ciałem, uważnością i obecnością. Ciało to znak, narzędzie czy proces? Jaką relację z widzem wytwarza osoba performerska w galeryjnej czy muzealnej sali, gdzie słabszy jest podział na scenę i widownię, a widzka często nie siedzi, ale może się poruszać, wchodząc z osobami performującymi w często nieprzewidywalne relacje?

Patrzenie

MARIA STOKŁOSA: Choreografia jest autonomiczną dyscypliną sztuki mającą własne narzędzia teoretyczne. Punktem wyjścia jest dla niej

doświadczenie – zarówno ciała w ruchu, jak i ten ruch oglądającego. W pisaniu o choreografii w Polsce widzę duże napięcie między tym, co należy do strefy doświadczenia, a tym, co dyskursywne. Osoby przyzwyczajone do pisania o teatrze przy zetknięciu z tańcem i choreografią często nie widzą ciała, ruchu, przestrzeni – zwracają uwagę tylko na to, co wypowiedziane za pomocą języka. Komunikat językowy jest zawsze traktowany poważniej, jako źródło sensu i znaczenia.

Żeby choreografia zaczęła być dostrzegana w teatrze, trzeba uwzględniać w pisaniu elementy pozatekstowe spektaklu. Ciało na scenie nie jest przezroczyste – istotne jest to, jak będzie oddychało, czy będzie miękkie, czy twarde, zestresowane czy rozluźnione. Zależy to chociażby od tego, czy osoby aktorskie są w procesie prób traktowane instrumentalnie, czy też czerpią z niego przyjemność. Podobnie ważne jest to, co przeżywa osoba odbierająca, czego doświadcza, co czuje i widzi, jak czuje się potraktowana i jaką sama zajmuje pozycję.

KATARZYNA SŁOBODA: Zaczęłam pisanie i kuratorowanie tańca od improwizacji i te problemy z zauważaniem ruchu, o których mówisz, Marysiu, przewijały się od początku. W spektaklu teatru tańca często występuje jakiś motyw czy temat, którego można się chwycić – zacząć analizę od literackiego czy kulturowego tematu i ewentualnie napomknąć o ruchu. Natomiast z pracami operującymi wyłącznie ruchem, którego nie da się odnieść do konkretnej tanecznej techniki czy przełożyć na dyskursywne sensy, bo nie opowiadają historii, nie korzystają z metafor – nie wiadomo, co zrobić. Ta niepewność, ale też otwartość jest tym, co w pisaniu o tańcu i choreografii najbardziej mnie pociąga.

OSKAR MALINOWSKI: Zdaję sobie sprawę, że pisanie o tańcu nie jest proste. Odczucia osoby poruszającej się i obserwującej ten ruch mogą bardzo

się różnić. Sam lubię pracować z napięciem między odczuciami tancerza a odczuciami obserwatora. Daję aktorom albo tancerzom zadanie: jedna osoba się rusza, druga ją obserwuje, potem wymieniają się odczuciami, które im towarzyszyły i porównują doświadczenia. A przecież nie ma jednego sposobu patrzenia, gdyż spojrzenie uzależnione jest od stopnia koncentracji oraz oddziaływania zmysłów.

IDA ŚLĘZAK: Twoja praca jako choreografa podczas prób polega na zachęcaniu aktorek do eksploracji nawykowych sposobów używania ciała i rozszerzania tego repertuaru.

OSKAR MALINOWSKI: Ciało jest naznaczone przez wzorce kulturowe i tożsamościowe, przez to, jak chcemy być odbierani, jak się nas odbiera. To, jak wygląda moja praca, zależy także od tego, kto na ile jest w stanie pracować ze swoim ciałem w pełnej otwartości i akceptacji, bo często jest tak, że ktoś nie ma do siebie na tyle dostępu, żeby poprowadzić swoje ciało w odpowiedniej jakości czy działaniu. Każdy z nas ma jakieś blokady, ale myślę, że warto pójść dalej, przekroczyć swoje granice. Czasem nawet lekki masaż, albo po prostu dotyk, przytulenie może kogoś poruszyć emocjonalnie.

IDA ŚLĘZAK: Żeby zobaczyć pracę choreograficzną, trzeba zacząć patrzeć inaczej. Mój proces nauki patrzenia na ciało i patrzenia w ucieleśniony sposób był długi i powolny – wymagał oduczenia się patrzenia przez pryzmat binarnego podziału na umysł i ciało, który wcześniej organizował moje myślenie.

Kiedy zaczęłam oglądać taniec i choreografię, z początku nie

rozumiałam, na co patrzę. Nie miałam odpowiednich narzędzi – a wręcz narzędzia, które miałam, utrudniały sprawę. Zaczęłam patrzeć na ruch ciał na scenie, odnosząc go do takiego ruchu, jaki znałam z własnego, bardzo skromnego doświadczenia poruszania ciałem. To pozwoliło mi jakkolwiek rozumieć, co te ciała robią, czego ich ruch może wymagać. Pamiętam to jako szukanie soczewek i sposobów patrzenia, które pozwoliłby mi spojrzeć na ruch jako na coś zrozumiałego.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: W szkole uczymy się zwykle odbioru sztuki zgodnie z modelem odszyfrowania ukrytego w dziele sensu. Niewiele miejsca w edukacji poświęca się namysłowi nad odczuciami i emocjami, ich dostrzeganiu i rozumieniu. Fetysz racjonalizmu każe nam ignorować wszystkie reakcje poza tymi intelektualnymi. To bardzo zubożające – odcina nas od różnorodności form odbioru świata.

ANKA HERBUT: Zgadzam się, jednocześnie obserwuję, że osoby, które nie dysponują specjalistycznymi narzędziami z obszaru teatru, nie zawsze próbują stworzyć narrację, często mówią o odczuciach, napięciach, emocjach – nawet jeśli nie potrafią tego doświadczenia ubrać w słowa. Może po prostu nie muszą oduczać się tylu mechanizmów, co osoby teatralne doświadczające tańca. Sama cały czas się ich oduczam. Dominujący paradygmat odbioru sztuki został dosyć mocno sformatowany przez teatr i ukierunkowany przez dekodowanie sensów. Jakby spektakl był rebusem do rozwiązania. Jakiś czas temu znajomy podzielił się ze mną doświadczeniem czytania spektaklu tanecznego za pomocą narzędzi teatrologicznych. Nie dało się tego zrobić, bo w tym modelu odbioru każdy ruch domagał się rozczytania i wpisania w kontinuum narracji. Są oczywiście spektakle ruchowe, w których dałoby się to do pewnego stopnia zrobić – ale są też takie, które są dowodem na

nieprzystawalność tych porządków. Uruchamianie w odbiorze choreografii matrycy teatralnej często nie pozostawia miejsca na bezpośrednie, cielesne współbycie ze spektaklem.

Proces

MARIA STOKŁOSA: Wiele lat temu zrobiliśmy projekt „Badanie/Produkcja. Taniec w procesie artykulacji". Sądziłam wtedy, że najlepszym sposobem odpowiedzi na ten problem jest zaproszenie osób piszących do procesu artystycznego – żeby mogły się dowiedzieć, jak pracujemy i w jaki sposób o tym mówimy. Anka, byłaś jedną z osób, które uczestniczyły w tym projekcie. Jak wspominasz tamto doświadczenie?

ANKA HERBUT: To było dla mnie bardzo ważne doświadczenie – próbowałam wtedy pisać pierwsze teksty o choreografii i czułam, że nie starcza mi języka – że tam, gdzie przyzwyczaiłam się sięgać, mogę nie znaleźć odpowiednich narzędzi. Ta dwutygodniowa obserwacja uczestnicząca w próbach do twojego, Marysiu, spektaklu *Wylinka* zmieniła mój *mindset*. Szokiem kulturowym było dla mnie wtedy to, że założenia projektu powstają w reakcji na improwizacje i dzianie się, a nie odwrotnie. Pamiętam, że praktykowaliśmy np. *free writing*, opisywaliśmy ruch w czasie rzeczywistym i tuż po obserwowaniu osoby w ruchu. Sprawdzaliśmy, jak ruch zapośredniczony w słowie może informować kolejne improwizacje i jak próby opisywania ruchu mogą poprzez wyobrażenia, obrazy czy obiekty, które pojawiły się w tekście, wpływać na kolejne sekwencje ruchowe. Te praktyki wydawały się zbliżać to, co werbalne do tego, co cielesne i wciąż wydają mi się bardzo interesujące. Prowadziłam pamiętnik tego procesu, a doświadczenia mojego uczestnictwa w próbach opisałam w tekście *Kontrolowana dezorientacja. „Wylinka" vol. 1* (2014).

Tekstów z procesu wciąż jest mało – pod tym względem sytuacja niewiele się zmieniła. Myślę, że powodów może być wiele, ale jednym z głównych są chyba ograniczenia finansowe – bardzo trudno jest zdobyć środki umożliwiające tak angażującą pracę nad jednym tekstem.

PIOTR MORAWSKI: Zarówno w mediach, jak w instytucjach brakuje infrastruktury, która umożliwiałaby uczestniczenie osób piszących w procesach artystycznych. Nie ma także wypracowanych krytycznych formatów, które pozwalałyby opisywać procesualne praktyki.

OSKAR MALINOWSKI: Pomysł na wymianę doświadczeń między osobami praktykującymi i piszącymi wydaje mi się bardzo obiecujący. Być może jest to sposób na pokazanie krytyce, na co patrzeć w spektaklu, aby dostrzec wpływ pracy choreografa. Chciałbym, żeby choreografia w spektaklach teatralnych była częściej zauważana przez osoby recenzujące.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Próby takiej wymiany, o której mówisz, były podejmowane już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, walczyli o nie m.in. Irena Turska czy Jan Berski. Już wtedy widziano, że to może być przydatne, i już wtedy były problemy z tym, żeby jednorazowe działania przekuć w regularną praktykę, oczywiście głównie z powodów organizacyjnych. Pięćdziesiąt lat później jesteśmy prawie w tym samym miejscu. Powinna istnieć infrastruktura i finansowanie, które pozwalałyby na uczestnictwo osób piszących w procesach twórczych – w zależności od celu jest to albo forma edukacji, albo praca, która przecież powinna być wynagradzana.

Mnie samą ciekawość procesu zawiodła na roczny kurs Choreografia w

Centrum poświęcony nabywaniu narzędzi choreograficznych. W trakcie zdałam sobie sprawę, że poznaję prowadzące – Renatę Piotrowską-Auffret, Magdę Ptasznik i ciebie, Marię Stokłosę – które dotychczas znałam z oglądania ich spektakli, z zupełnie innej perspektywy. Niespodziewanie kurs stał się dla mnie sposobem poznania metod prowadzenia przez te artystki procesów twórczych. Kurs miał kilka aspektów: jednym była praktyka ruchowa, kolejnym działania choreograficzne – nabywanie umiejętności choreograficznych i eksplorowanie ich, ostatnim prezentacja – pokazywanie siebie w ruchu. Ten ostatni aspekt był dla mnie najmniej atrakcyjny. Przede wszystkim fascynuje mnie praktykowanie, a pokazywanie się znacznie mniej.

IDA ŚLĘZAK: Obecność na próbach to jedna forma uczestnictwa w procesie – ale w myśleniu raczej o procesach niż produktach nie chodzi tylko o uczestnictwo w próbach do spektakli. O procesach można myśleć szerzej, jako o zróżnicowanych przestrzeniach realizowania się działania artystycznego – warsztatach, plenerach artystycznych, kursach. Tam można wejść w interakcję z praktyką i doświadczyć jej cieleśnie. Nie są one zwykle rozpoznawane jako przestrzenie eksploracji praktyki artystycznej, tylko raczej edukacji.

Doświadczenie uczestnictwa w przestrzeniach, w których procesualnie rozwijana jest praktyka artystyczna, pozwala zmienić rozumienie tego, czym są spektakle – nie jako zamkniętego produktu, ale punktowej formy prezentacji praktyki, która jest często rozwijana przez daną osobę przez lata. Dlatego mam poczucie, że rozumienie procesualnej perspektywy może realizować się nie tylko dzięki przychodzeniu na próby do spektaklu, który chcemy opisać, ale uczestniczeniu w procesualnych praktykach.

KATARZYNA SŁOBODA: Niewiele jest miejsc, gdzie można wymieniać się doświadczeniami między osobami praktykującymi i piszącymi. Brałam udział w kilku wydarzeniach, które Joanna Leśnierowska organizowała w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec w Poznaniu, który był właśnie takim miejscem, i wspominam to jako ważne i otwierające doświadczenia. Dyskurs na temat tańca w znacznym stopniu tworzyli artystki i artyści tańca. Otwierali odważniejsze sposoby opowiadania o nim.

Pisania o tańcu także uczyłam się od artystek – nic, co przekazano mi w procesie edukacji na temat pisania o sztuce, nie przystawało do choreografii. Uczono mnie patrzenia na dzieło sztuki czy wystawę jako gotową propozycję, podpartą mocnym intelektualnie konceptem, który często dość jasno wyrażony bywa w tekście towarzyszącym wystawie. Mnie natomiast zawsze interesował proces. Uczestniczenie w nim uważam za kluczowy element pracy badawczej nad tańcem i choreografią. Daje to możliwość zadawania artystkom pytań, zobaczenia ich sposobu pracy, zrozumienia, skąd biorą się konkretne relacje czasowo-przestrzenne między ciałami. Niezmiernie ciekawe są relacje między tańczeniem a choreografowaniem – podział na wykonawczynie i osoby autorskie staje się bezzasadny, a to, co widzimy na scenie, powstaje w twórczej współpracy wielu osób.

ANKA HERBUT: Uczestnicząc w procesach choreograficznych jako dramaturżka, cały czas uczę się nazywać to, czego doświadczam na próbach – celowo nie mówię, że uczę się nazywać to, co widzę, bo odbieranie tańca wydarza się w całym moim ciele, z całym jego uwikłaniem w konteksty polityczno-kulturowe, zależności międzyludzkie i cykle hormonalne. Cały czas uczę się nowych metodologii, mam szansę poznawać bardzo różne mechanizmy podejmowania decyzji choreograficznych, różne podejście do researchu – tego ruchowego, ale i tego kontekstowego. To, o czym mówiłam

w kontekście *Wylinki*, to też tylko jedna z możliwości. Bycie wewnątrz różnych procesów pracy pozwoliło mi też zobaczyć, jak nieoczywiste są podziały zadań w obrębie procesu twórczego, o czym przed chwilą mówiła Kasia. Ale podobnie jest w kontekście obecności choreografii w teatrze. Bo jak dostrzec pracę choreograficzną w spektaklu teatralnym, jeśli jej efektem nie jest jasno wydzielone ze struktury wykonanie taneczne? Praca choreografki czy choreografa w teatrze może też polegać na współpracy koncepcyjnej, regularnym mobilizowaniu ciał w procesie prób, wytwarzaniu grupy poprzez zbiorowe doświadczenie ruchowe czy na wypracowywaniu konkretnych jakości ruchowych. Choreografią może być praca kamery w spektaklu teatralnym, relacje między postaciami, między aktorami, między ciałami na scenie. Wydaje mi się jednak, że o ile choreografia przeniknęła do teatru i kształtuje spektakle z różnych poziomów, to rzadko jest zauważana w tekstach o teatrze.

OSKAR MALINOWSKI: W teatrze dramatycznym choreografia raczej tli się między scenami niż wybucha na pierwszym planie. Jej wkładem jest częściej kompozycja ruchu w całym spektaklu niż przygotowanie konkretnej sceny tanecznej. Oczywiście staram się to zmieniać, ale tak naprawdę wszystko zależy od reżysera spektaklu. Jednym z elementów choreografii jest zapewnienie odpowiednich warunków do pracy z własnym ciałem i ciałami partnerów w przestrzeni. Podczas prób staram się rozwijać z aktorami świadomość ciała. Pracujemy nad tym, żeby wydobywać takie jakości, które chcemy osiągnąć w spektaklu. Praktyka choreograficzna pozwala grupie na integrację, zbudowanie zaufania i poczucie bezpieczeństwa – bardzo mocno oddziałuje to na dalszy proces pracy nad spektaklem.

PIOTR MORAWSKI: Można chyba powiedzieć, że choreografia jest

pracą opiekuńczą – troszczysz się o integrację, relacje w grupie; bywa, że pełnisz funkcję koordynatora intymności. Twoja praca realizuje się głównie w procesie – zatem trzeba go znać, by zobaczyć twój wkład. Widzę w choreografii – kiedyś podobnie było z dramaturgią – sposób na rozhermetyzowanie teatru, jego nawyków i hierarchii. Tylko efekt jest taki, że choreografia plasuje się w teatralnych hierarchiach dość nisko.

OSKAR MALINOWSKI: Role w pracy nad spektaklem mieszają się – przy niektórych scenach sam nie wiem, czy wykonałem pracę dramaturga, choreografa czy koordynatora intymności. Tych funkcji nie da się jasno rozgraniczyć, ich obszary kompetencji się przenikają. Choreografia stwarza przestrzeń wymiany i współpracy, która umożliwia intencjonalne kształtowanie tych relacji i powiązań – w tym sensie dotyczy także dramaturgii ciał i przestrzeni.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Dodam, że uczestnictwo w procesie może mieć różne formy. Z dużą ostrożnością podchodzę do propozycji uczestnictwa, jeśli miałoby ono polegać na zaangażowaniu mnie w powstawanie spektaklu. Relacje krytyczek z artystkami bywają trudne i mogą być raniące; w dodatku nie ze wszystkimi osobami, których twórczość śledzę, chcę mieć bliższe relacje; z niektórymi lepiej mi w dystansie. Dynamika procesu twórczego jest mocno związana z osobowością i temperamentem uczestniczących w nich osób – życie przenika się tam ze sztuką i trudno oddzielić emocje zawodowe od prywatnych. Takie sytuacje bywają dla mnie trudne i wyczerpujące. Wiele mi dają natomiast konsultacje *stricte* choreologiczne (w tym węższym znaczeniu słowa choreologia) – patrzenie na generowany ruch i omawianie go z osobą tworzącą czy feedbackowanie w funkcji zewnętrznego oka. To się, mam nadzieję, przydaje artyście/artystce,

ale i mnie bardzo rozwija w uważności patrzenia i precyzji nazywania.

Pisanie

IDA ŚLĘZAK: W pisaniu można realizować różne strategie używania języka, szukać nowych, sprawdzać je. Bardzo pociągają mnie pograniczne formy między pisaniem badawczym a artystycznym – granica między nimi jest bardzo umowna. Podobnie jest z rozgraniczeniem na to, co tekstowe i to, co cielesne – różnica między nimi wydaje się fundamentalna i nie do przekroczenia, co wynika z tego, jak bardzo dualistyczne myślenie organizuje wyobraźnię. Jaka postrzegacie relację tekstu i ciała w waszych praktykach – jak oddziałują na siebie te dwa obszary?

KATARZYNA SŁOBODA: Źródłosłów terminu „choreografia" to pisanie – pisanie tańczenia. Moment ustanowienia choreografii jako sztuki w XVIII wieku polegał w sumie na zapisywaniu jej na papierze i późniejsze odtwarzanie przez poruszające się ciała. To, co obecnie uważamy za istotę choreografii, czyli ruch generowany z ciała, to wynalazek modernizmu – wtedy taniec osadził się jako niezależna dziedzina, która nie musi opowiadać historii, jak na przykład balet. Mówię w dużym skrócie o złożonej kwestii, ale chcę podkreślić, że relacje między pisaniem a tańczeniem są niezwykle istotne dla historii tańca (zob. Lepecki, 2018).

Dla mnie kluczową badaczką jest Susan Leigh Foster, która zaproponowała koncepcję „pisania tańczenia" czy „choreografii pisania" (zob. Foster, 2013; 2011). Polega ona w skrócie na korzystaniu z narzędzi choreograficznych tak w komponowaniu tekstu, jak i komponowaniu myśli i własnego odbioru. Foster jest nie tylko badaczką, ale także praktyczką, podczas wykładów

performatywnych wykorzystuje ruch, tworzyła również prace choreograficzne. W USA dyskurs akademicki wokół tańca powstał na uczelniach praktycznych – zjawisko rozpoczynania namysłu teoretycznego od praktyki jest charakterystyczne dla pola choreografii i w polskim pisaniu także widać tę tendencję.

MARIA STOKŁOSA: Z ciałem jest jak z lasem – nie jest przestrzenią nieprzeniknionej „natury" i nigdy nie widziałam takiego, które byłoby wolne od wpływów kultury. Natura nie jest stała i niezmienna – wytwarza się w negocjacji z wieloma procesami – tak samo jest z ludzkim ciałem. Będąc praktyczką, rozumiałam, że ciało jest procesem, ale tekst postrzegałam jako coś ostatecznego, nadającego niepodważalne znaczenie. Dopiero studiując kulturoznawstwo, pożegnałam dualistyczne myślenie zakładające, że ciało jest niestabilne i niejednoznaczne, a tekst jest stabilny i ostateczny – zrozumiałam, że to, co napisane, również podlega negocjacji, jest częścią działania.

Zarzucam osobom piszącym, że nie zauważają ciała, tak jak ja do momentu pisania pracy magisterskiej nie zauważałam pisania: jak ogromną i ważną częścią mojej praktyki artystycznej jest pisanie. Na moje szczęście na studiach trafiłam na antropolożki słowa, Martę Rakoczy i Agnieszkę Karpowicz, które zauważyły moje pisemne „bycie przy" choreografowaniu i uznały je za wartościowy przedmiot badań. Dzięki nim poznałam narzędzia autoetnografii i mogłam przyjrzeć się roli języka w mojej praktyce choreograficznej – jak towarzyszę sobie w procesie twórczym, porządkuję narzędzia, opisuję struktury, a co omijam, pozostawiając nienazwane. Mam półki pełne zeszytów ze wszystkich procesów i pisanie to dla mnie część tworzenia choreografii, nie tylko jej recepcji.

OSKAR MALINOWSKI: Pisanie to jeden z elementów mojej pracy

choreograficznej. Zapisując, nazywam elementy ruchu, chronologię choreografii, inspiracje, zadania, rytm czy tempo. Muszę to przetrawić w dalszym procesie tworzenia. To wymaga innego poziomu koncentracji, czasami odbywa się to następnego dnia albo po obejrzeniu nagrania z próby. Często zdarza się, że muszę w szale twórczym szybko coś zapisać, zanotować. Ciekawe, czy jest coś takiego jak choreografia pisania czy choreografia liter.

IDA ŚLĘZAK: To, co zostaje napisane i nazwane, zaczyna oddziaływać na twój ruch?

OSKAR MALINOWSKI: Tak. Podobnie jest z tańcem – czasami potrzebuję się na chwilę zdystansować od tego, co zobaczyłem, zrealizowałem, albo wrócić do danej sceny, działania z tancerzami, z aktorami następnego dnia. Pisanie, mam wrażenie, jest mapą: przy różnych procesach otaczasz się mapami myśli – czasami przyklejamy je sobie na ścianę, dopisujemy coś w kolejnych dniach prób, w dalszym procesie. Ściany w salach prób są zapisane skojarzeniami, procesami twórczymi. Taniec czy ruch to doświadczenie, które jest we wspomnieniu, jest ulotne, a do zapisanego zawsze możemy wrócić.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Praktykowanie tańca i innych form ruchu jest elementem mojej pracy teoretycznej. To, że się ruszam, jest właściwie jedną z głównych składowych mojego warsztatu teoretycznego. Zajmuję się zarówno historią i teorią tańca, jak i badaniem ruchu jako takiego. Wykorzystuję doświadczenia praktykowania ruchu w pisaniu o tańcu – zarówno tym, który oglądam, jak i tym, o którym tylko czytam w archiwach. W książce *Teoria tańca w polskiej praktyce* wyodrębniam różne paradygmaty

badań nad tańcem – sama zdecydowanie realizuję paradygmat *movement oriented*, kinezjocentryczny, czy też *dance-oriented*, choreocentryczny, ale w zasadzie jest to dla mnie tak przezroczyste, że na co dzień tego nie zauważam. Zaczęłam zajmować się teorią tańca dlatego, że wcześniej praktykowałam dla przyjemności. Dość późno zdałam sobie sprawę, że to także element mojej metodologii.

Prowadzę też Warszawską Pracownię Kinetograficzną – to grupa samokształceniowa zajmująca się kinetografią, czyli jedną z metod notacji tańca[1]. Nasze działania, oprócz *core*, które stanowi wspólna praca ćwiczeniowa, obejmują wykłady performatywne i performanse badawcze. Czy tworzenie koncepcji występów i prowadzenie przez nie grupy to choreografowanie? Sama uważam to za działalność badawczą. Ale słyszałam opinie, że to, co robię, jest praktyką artystyczną lub mieści się w nurcie *practice as research*. Nie postrzegam tego w ten sposób, w moim rozumieniu *practice as research* odnosi się do praktyk artystycznych, nie do każdej praktyki ruchowej. Otwieramy tu złożoną kwestię: co dzieli praktykę artystyczną od badawczej.

ANKA HERBUT: Słowa mają moc performatywną. Opisując ruch, słowo może pobudzać wyobraźnię albo ją blokować, może kierować ją w określonych kierunkach, może stać się obietnicą czegoś, czego potencjał intuicyjnie się wyczuło lub zauważyło. Ale słowa nie są też niewinne – właśnie dlatego, że są nasycone znaczeniem, które w przypadku tańca i choreografii bywa tak zwodnicze i problematyczne. Słowa mają też charakter tymczasowy – mogą się zmieniać, reagując na zmiany w materiale ruchowym, mogą wspomagać to, co jest w procesie nieuchwytne. Relację między słowem i ruchem postrzegam raczej jako relację wzajemnie wspierającą. Ważną kwestią wydaje mi się też kształtowanie języka w sposób taki, by mógł stworzyć

wspólną płaszczyznę komunikacji nie tylko z choreografką/choreografem i performerkami/performerami, ale i innymi osobami uczestniczącymi w procesie – ich praca jest tak samo ważna i to, co zostaje napisane i nazwane w procesie, oddziałuje także na ich pracę i wyobraźnię.

IDA ŚLĘZAK: Czy możecie wskazać konkretne doświadczenia, w których praktyki choreograficzne przekształciły waszą pracę?

KATARZYNA SŁOBODA: Dla mnie takim transformacyjnym momentem było zetknięcie się z praktyką Lisy Nelson. Z początku skonfrontowałam się z tym, że nie wiem, jak patrzeć na jej pracę, nie wiedziałam, jak ją odbierać. Zaczęłam czytać jej teksty i wzięłam z nich wiele dla siebie. Jednak dopiero uczestnicząc w jej warsztatach w Starym Browarze, w pełni zrozumiałam tę metodę. Lisa Nelson pracuje z relacyjnością podmiotowości – tym, jak nawiązując relacje z otoczeniem stajemy się jego częścią (zob. Słoboda, 2018). Ta relacyjność i refleksyjne jej sobie uświadamianie to dla niej narzędzie kompozycyjne. Ta metoda zupełnie zmieniła mój sposób myślenia o rzeczywistości i tym, jak sama się w niej odnajduję się w złożonej sieci relacji. Zależy mi na tym, żeby za pomocą narzędzi, które pogłębiam, przyczyniać się do widzialności tańca.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Dobrym przykładem jest zmiana mojego rozumienia twojego, Marysiu, *Intercontinentalu*[2]. Kiedy pisałam recenzję z tego spektaklu, zależało mi, żeby przybliżyć go publiczności, która znała głównie teatr tańca i zetknąwszy z tą pracą, miała wątpliwości, jak ją odbierać. Próbowałam opowiedzieć ją jako obraz życia osoby, która eksploruje swoją samotność – przechodzi przez różne stany emocjonalne, znajdując sobie kolejne zajęcia. Ten obraz nie jest zgodny ze sposobem pracy

Marysi, bo na ruch nakłada postać, metaforę, emocjonalność, których ona sama nie konstruowała. Jednak uważałam, że taka opowieść będzie pomocna dla publiczności, pomoże stworzyć jakąś podporę dla rozumienia. Kiedy potem uczestniczyłam w kursie Centrum w Ruchu, słuchałam, jak Marysia opowiada o swoich narzędziach twórczych. Zwróciłam uwagę na to, co mówiła o swojej relacji z materiałami i obiektami, o tym, jak śledzi reakcje pojawiające się w niej w odpowiedzi na sprawczość materii – performerka nie inicjuje sytuacji, ale uczestniczy w niej i podąża za nią. Wróciłam wtedy myślami do *Intercontinentalu* i przeprowadziłam kolejną interpretację. Opierała się ona na tym, że performerka na scenie operuje obiektami i w relacji z nimi jej ciało wytwarza jakości i stany, które przez empatię estetyczną wywołują pewne stany we mnie – widzce. Poznanie narzędzi choreograficznych, również poprzez własne ciało i ruch, stworzyło możliwość innego spotkania się z tym spektaklem.

ANKA HERBUT: Każda praktyka choreograficzna, z jaką się stykam, przekształca moją pracę, bo wymaga innej metodologii, domaga się innego rodzaju uważności i uczy mnie czegoś nowego. Uczestniczenie w procesach choreograficznych nauczyło mnie też większego szacunku do pracy twórczej. Wiem, ile pracy, emocji, zaangażowania i negocjacji kryje się za każdym procesem, a tylko jakaś tego część jest widoczna poprzez efekty pracy. To wpłynęło na sposób, w jaki odbieram sztukę w ogóle – staram się być widzką ciekawą, a nie zdystansowaną i tropiącą potencjalne potknięcia. Staram się być otwarta na to, do czego ktoś chce mnie zaprosić, co nie znaczy, że nie jestem krytyczna. Jestem – zwłaszcza kiedy to, co komunikuje spektakl, nie odzwierciedla procesu pracy i budowanych w nim relacji. Gdybym natomiast miała wskazać konkretny przykład praktyki choreograficznej, która zmieniła jakoś moją pracę, to byłby to *nonstopping* Jeanine Durning – praktyka nieprzerwanego mówienia, nieprzerwanego wprawiania w ruch myśli i

języka i ich emancypowania w taki sposób, żeby nadwątlić wyuczone mechanizmy i wybory i przyjrzeć się tym myślom i spostrzeżeniom, które zwykle cenzurujemy, odnosząc się do uznanych systemów wartościowania.

IDA ŚLĘZAK: Czym byłoby dla was pisanie nie o choreografii, a z choreografią? Jak choreografia przekształca pisanie?

MARIA STOKŁOSA: Aleks Borys eksperymentuje z tym w „Ruchomych Tekstach”[3] – gazecie, którą tworzy choreografka dla osób choreografujących, zachęcając je do publikacji tekstów powstających podczas pracy, na sali. Zajmujemy się choreografią eksperymentalną – w tym obszarze autorefleksja nad praktyką jest fundamentalna. Dlatego kiedy tańczę, to zazwyczaj również piszę i w każdym procesie piszę z choreografią: zapisuję plan pracy i metody z danego dnia, pytania, które pojawiają mi się podczas ruchu, stany emocjonalne czy okoliczności zewnętrzne. Używając języka wspomnianej wyżej Lisy Nelson, „raportuję” przez pismo doświadczenie mojego ciała w ruchu.

Razem z Agnieszką Karpowicz, badaczką awangardy zajmującą się twórczością Mirona Białoszewskiego, napisałyśmy tekst o choreograficznym czytaniu tego poety. Na jej zaproszenie przeprowadziłam proces artystyczny i stworzyłam performans[4], a potem dyskutowałyśmy, wymieniając doświadczenia obcowania z twórczością Białoszewskiego. Bycie moją promotorką rozbudziło w Agnieszce ciekawość tego, co choreografia może zrobić z jego twórczością, czego jej narzędzia badawcze by nie zrobiły. Zadawała mi pytania, dodawała konteksty, opisywała proces, w którym sztuka stała się narzędziem badawczym.

KATARZYNA SŁOBODA: Dla mnie to pytanie o translację – opowiedzenie językowo doświadczenia odbioru spektaklu tak, żeby osoba czytająca mogła zyskać do niego dostęp. Robię to poprzez pisanie usytuowane i ucieleśnione – poprzez to, że jestem obecna ze wszystkimi swoimi zmysłami. Nie chcę uciekać w uniwersalizowanie doświadczenia – unikam wypowiadania się w imieniu wspólnoty widzów, mówię o tym, co dzieje się ze mną. To obszar nieustannej negocjacji – ile w tekście ma być mnie, na ile moje doświadczenia są reprezentatywne?

ANKA HERBUT: Pisząc teksty dla sceny, bardzo dużo korzystam z narzędzi choreograficznych – pracuję nad materialnością tekstu, staram się dać mu ciało, pracuję nad gęstością tekstu, nad rytmami – relacjami między jego poszczególnymi partiami, ale też potencjalną relacją, jaka może wywiązać się między daną partią tekstu i czytelniczkami/czytelnikami czy publicznością. Równie ważne jest dla mnie zakomponowanie tekstu w formie pisanej, bo rodzaj zapisu też może oddziaływać na osoby czytające. Ważne jest dla mnie to, czy tekst jest linearny, czy jakieś partie są zapisane symultanicznie, czy używamy dużych liter, znaków interpunkcyjnych, czy stosujemy się do ogólnie przyjętych zasad itd. To w gruncie rzeczy nie są nowe strategie – Marysia wspomniała o Białoszewskim, ale wiele twórczyń/twórców pracuje z choreografowaniem języka, tylko nie wszyscy nazywają to choreografią.

PIOTR MORAWSKI: Zastanawiam się, co w ogóle znaczy ta reprezentatywność? Wyobrażam sobie tekst, który byłby tylko o twoim odbiorze: jak wyglądał twój dzień, kiedy szłaś na spektakl, jakie emocje przyniosłaś ze sobą i co spektakl z nimi zrobił. Takie pisanie teoretycznie należy do palety możliwości, z których moglibyśmy korzystać, ale rzadko to robimy. Elementem pisania jest przecież

tworzenie doświadczenia, wywoływanie emocji. To, co piszemy, oddziałuje performatywnie, jak każde archiwum. Bliskie jest mi myślenie o pisaniu jako transmisji – przepuszczaniu danego doświadczenia przez siebie.

ANKA HERBUT: Można byłoby pewnie powiedzieć, że każde pisanie jest rodzajem transmisji i odsłanianiem się w procesie przepuszczania świata przez swoje doświadczenia, wrażliwość, ciało i warsztat. Tylko chyba też niestety w pisaniu o spektaklach często na to, co odsłaniające, nakłada się ten stary i trochę za duży kostium kompetencji i uniwersalności, który na szczęście coraz bardziej uwiera i osoby piszące, i czytające. Wydaje mi się, że każdy spektakl daje okazję do stworzenia bardzo zindywidualizowanej opowieści o swoim doświadczeniu uczestnictwa. To zresztą kwestia, nad którą dużo się ostatnio zastanawiam. Recenzja nie jest stabilnym, raz na zawsze skodyfikowanym formatem – mam poczucie, że ostatnio dosyć mocno się zmienia. Dlatego zastanawiam się, jakiego rodzaju pośrednikiem między spektaklem a widzką/widzem lub czytelniczką/czytelnikiem staje się recenzja, jeśli wypływa ze złożonego psychofizycznego doświadczenia osoby piszącej? Bo przecież nie obiecuje, że osoba czytająca doświadczy tego samego. Może daje szansę na dużo bardziej intymną relację między tym, kto pisze i tym, kto czyta?

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Piszę w dużej mierze dla siebie – mam potrzebę takiej ekspresji. Uważam, że pisanie o tańcu i o sztuce w ogóle jest formą twórczości. Impulsem do tego, żeby zacząć pisać, była u mnie potrzeba dzielenia się swoimi myślami i odczuciami – miałam oczywiście nadzieję, że okażą się dla kogoś przydatne, ale nie było mi to potrzebne do uzasadnienia tej praktyki.

ANKA HERBUT: Dla mnie pisanie o choreografii czy o teatrze zawsze wynikało z potrzeby bliższego kontaktu z tym, co zobaczyłam, oraz z potrzeby nazwania i zrozumienia własnych doświadczeń. Często zresztą piszę na głos, żeby usłyszeć zapisywane słowa i jeszcze bardziej ucieleśnić sam proces pisania.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Jedną z tradycyjnych funkcji krytyki jest feedback, ale jakiś czas temu przestałam wierzyć w funkcję krytyki jako tworzenia komunikatu skierowanego tylko do artystów i artystek. Przy obecnych możliwościach komunikacyjnych nie ma to wielkiego sensu – jeśli ktoś chce otrzymać informację zwrotną, może po prostu zapytać, co myślę o danym spektaklu. Zawsze odpowiadam na takie wiadomości. Uważam, że grupą odbiorczą mojego pisania jest przede wszystkim publiczność – obecna i przyszła, ta, która taniec ogląda, i ta, która tego nie robi. Pisząc i publikując teksty o tańcu i choreografii, wnoszę wkład w tworzenie wiedzy – o sztukach i sposobach ich odbioru.

PIOTR MORAWSKI: Myślę, że dla wielu osób informacja zwrotna może mieć większe znaczenie niż recenzja wydrukowana w czasopiśmie.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: To możliwe – właściwie nigdy nie myślałam o tych prywatnych feedbackach jako istotnej części mojej pracy. Chyba dlatego, że za ważniejsze od tego, co mówię o sztuce, uważam to, co poprzez mówienie o sztuce mogę powiedzieć o świecie.

W książce *Push: it will come later*, którą jakiś czas temu wydało Krakowskie Centrum Choreograficzne, Israel Aloni deklaruje, że taniec jest nie tyle tym,

co robi w życiu, ale tym, za pośrednictwem czego działa i realizuje swoje wartości (2020, s. 64). Ta wypowiedź pomogła mi zrozumieć, po co sama zajmuję się tańcem i choreografią. Kiedy badam, piszę, krytykuję, uczę, popularyzuję, organizuję – moim głównym celem jest czynienie świata lepszym i bezpieczniejszym miejscem. Poprzez pisanie i działanie w społecznościach tańca i choreografii staram się to realizować. Pisanie o tańcu i choreografii postrzegam jako pisanie zawsze także o rzeczywistości społecznej, w której one funkcjonują. Brzmi to strasznie egzaltowanie, ale nic na to nie poradzę.

ANKA HERBUT: Powiedziałabym, że brzmi to aktywistycznie – zresztą tak właśnie postrzegam to, co robisz. Uważam też, że działanie w mikroskali ma szansę przynieść makrozmiany, a oddolna praca na rzecz rozwoju tańca i choreografii jest równie ważna, jeśli nie ważniejsza niż pisanie przeznaczone do publikacji. Natomiast jej status jest zupełnie inny, bo tekst możesz podpisać swoim nazwiskiem, a tu mówimy o niewidzialnej pracy, na której efekty często trzeba dłużej czekać.

IDA ŚLĘZAK: Znowu wraca wątek pracy opiekuńczej – mówisz o angażowaniu swojego czasu, energii i uwagi w ważne dla ciebie aktywności, które starasz się w ten sposób wzmocnić. Opieka polega na utrzymywaniu i wspieraniu – a nie mamy energii na wszystko: nasze zaangażowanie jest selektywne, tworzenie jednej relacji oznacza rezygnację z innych potencjalnych możliwości.

ANKA HERBUT: Może odpowiedzią na to jest kolektywne działanie?

Archiwa

ANKA HERBUT: Zastanawiam się nad koncepcją recenzji jako formy archiwizacji. Czy tak rozumiane archiwum pozwala zapisać ulotny charakter spektakli, czy raczej staje się zapisem czegoś, czego nie da się zapisać przy użyciu innego medium, np. nagrywając spektakl? Na przykład tego, jak w danym czasie i kontekście konkretne ciała odbierają dany spektakl? Albo danego momentu społecznego?

PIOTR MORAWSKI: Za pomocą pisania tworzy się nie tylko archiwum, ale też przestrzeń współmyślenia z osobami tworzącymi. Oznacza to kontynuowanie pewnych myśli, intuicji, rozpoznań, które pojawiają się w polu choreograficznym. To oczywiście inne media, więc dochodzi także do procesu translacji. Chciałbym myśleć o tym nie jako o dwóch obozach, z których jeden pisze o drugim. Nie tylko pisanie o, ale też pisanie w splotach z choreografią. Jak myślicie o relacji między choreografią a pisaniem?

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Określam to jako wielogłosowy monolog. W jednej przestrzeni współistnieją różne komunikaty: ktoś komunikuje swoją twórczość artystyczną, ktoś inny swoje pisanie o tej twórczości – w ten sposób wspólnie monologujemy. Mam wątpliwości wobec określenia „współmyślenie”, bo artystka najczęściej nie decyduje, kto o niej napisze, a tekst powstaje zwykle bez konsultacji z nią. Ale te opowieści splatają się, współtworzą jedną przestrzeń.

ANKA HERBUT: Mnie z kolei bliskie jest to, co Piotrek nazywa przestrzenią współmyślenia. Nieco dalej mi do monologu, bo odbieram tę przestrzeń jako

aktywny obszar dialogowania i wymiany myśli. Kilka lat temu więcej pisałam o spektaklach innych choreografek, w tej chwili częściej pracuję jako dramaturżka – według mnie wspomniane przez obszary bardzo mocno na siebie nawzajem wpływają.

PIOTR MORAWSKI: Taki wielogłos jest też rozmową: poszczególne głosy oddziałują na siebie. To nie jest tak, że się wypuszcza tekst i on istnieje niezmieniony – opinie są ze sobą konfrontowane, dyskusja się toczy.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Taniec i choreografia często pokazywane są w kontekście festiwalowym, zresztą znacznie częściej piszę relacje z festiwali niż recenzje pojedynczych spektakli. Nierzadko myślę, że gdybym pisała tekst poświęcony w całości jednej pracy, skupiłabym się na zupełnie innym jej aspekcie niż ten, który wydobywam w pisaniu festiwalowym, gdzie tekst ma ograniczoną objętość. Spektakle tańca i choreografii są bardzo relacyjne i sytuacyjny splot kontekstów może diametralnie przekształcić daną pracę. Wielokrotnie tego doświadczałam. Dlatego rzeczy, które decyduję się uwypuklić, są często kontekstowe – zwracam uwagę na coś, co wybrzmiało dlatego, że dany spektakl był pokazywany dzień po innym czy tuż przed jeszcze innym – i niespodziewanie zaistniał zupełnie inaczej. Taki wielogłos, monolog to jedno, a drugie, że pisząc o tańcu i choreografii, nie piszemy tylko o tańcu i choreografii. Myślę, że częściowo to konkretna strategia pisania. Świadomie zwracam uwagę na to, co ulega przekształceniom i nie jest ustabilizowane, zamiast to pomijać na rzecz stworzenia iluzji stabilnej, autonomicznej pracy.

Praktyki instytucjonalne

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Używanie narzędzi teatrologicznych do opisu tańca tworzy nieporozumienia. Osoby piszące używają ich często nie z lekceważenia, a z niewiedzy. Gdyby świadomość istnienia teorii tańca jako odrębnej dziedziny była bardziej powszechna, może teatrologia nie wkraczałaby tak nonszalancko ze swoimi narzędziami, a przynajmniej robiłaby to z większą ciekawością i otwartością na przekształcenie swoich metod.

Tak jak istnieją wydziały teatrologiczne, tak powinny istnieć wydziały teorii tańca. Nie wspominając już, że powinna powstać Akademia Tańca i Choreografii z wydziałami praktycznymi i teoretycznymi. Istnieją wprawdzie Podyplomowe Studia Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, są one jednak skoncentrowane na balecie i teatrze tańca – choreografia eksperymentalna nie jest właściwie obecna w programie, a w każdym razie nie była, kiedy tam studiowałam (2009-2011).

Brak dziennych, standardowych studiów poświęconych teorii tańca tworzy nie tylko problem z dostępnością wiedzy akademickiej czy możliwością prowadzenia badań, ale oddziałuje też na publiczność niespecjalistyczną. Narzędzia analizy tańca i choreografii są słabo popularyzowane, bo nie ma ośrodka, który mógłby to robić w pełnym wymiarze, nie ma etatowej kadry ani etatowych specjalistów, którzy mogliby się długofalowo i perspektywicznie skupić na rozpowszechnianiu tej wiedzy. Chciałabym, żebyśmy nie musiały ciągle działać oddolnie, żeby pewne działania mogły toczyć się w odpowiednich instytucjach.

KATARZYNA SŁOBODA: Zgadzam się całkowicie. Sytuacja z książkami i

tekstami na temat tańca i choreografii wygląda lepiej niż dziesięć lat temu, ale ciągle brakuje kluczowych opracowań, tłumaczeń kanonicznych tekstów. A przecież tych kanonów też jest kilka: amerykańska, brytyjska, francuska czy niemiecka tradycja badania tańca znacznie się od siebie różnią. To są całe biblioteki książek, ogrom wiedzy, który nie został w polskich badaniach nad sztukami performatywnymi przerobiony. Nie mówiąc już o dekolonizowaniu i obalaniu tych dominujących narracji. W Polsce nie ma czego obalać, bo te szkoły badania tańca nie są poza wąskim kręgiem osób znane. I stąd przeszczepianie języków zapożyczonych z teatrologii czy performatyki.

MARIA STOKŁOSA: Pisanie jest zinstytucjonalizowane, podobnie jak teatr. Choreografia nie jest zinstytucjonalizowana, w związku z tym ledwo zipie, ale obszar jej suwerenności jest większy. Bez instytucji choreografia nie przetrwa, albo przetrwa tylko w formie środowiskowego przekazu ustnego, a nie w głównym nurcie sztuki.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Brak instytucji daje przestrzeń, którą można zagospodarować po swojemu, ale widzę tu ryzyko romantyzowania. Boję się romantyzowania elastyczności, która wynika nie z wyboru, lecz z braku.

ANKA HERBUT: Wszystkim nam zależy na tym, żeby w Polsce powstała w końcu infrastruktura dla tańca. To, że jej jeszcze nie ma, wpływa na to, że w obszarze tańca i choreografii procedury działania wytwarzane są często na bieżąco – w reakcji na potrzeby, które pojawiają się w danej sytuacji. Dlatego wydaje mi się, że choreografia i taniec są znacznie bardziej otwarte na różne przesunięcia. Mam też wrażenie, że teatr uczy się od choreografii tej otwartości, ale jednocześnie czasem uprawia dosyć mocny ekstraktywizm, przywłaszczając sobie to, co taniec ma do zaproponowania, zbierając dodatkowe punkty za jego obecność w instytucji czy w produkcji, ale nie

dając wiele w zamian. Obecność choreografek/choreografów w procesie pracy nad spektaklem teatralnym jest często kluczowa, jednak nie zawsze przekłada się to na uznanie ich pracy czy sposób kredytowania. Dariusz Kosiński pisał kiedyś o „tańcu teatru", zadając jednocześnie pytanie o to, co się stanie, jeśli taniec i ruch uznamy za jakości centralne dla myślenia o spektaklu teatralnym i spróbujemy spojrzeć na teatr nie przez pryzmat znaczeń, ale przez pryzmat choreografii (Kosiński, 2012). Jak szukalibyśmy odpowiedzi na pytanie o to, co spektakl do nas tańczy czy porusza, a nie co do nas mówi? Autor spekulował, że być może okazałoby się, że w niektórych spektaklach aktorki/aktorzy są zupełnie nieświadomi swoich ciał, a inne spektakle dramatyczne okazałyby się całkowicie zdeterminowane przez myślenie choreograficzne.

PIOTR MORAWSKI: Teatr jako instytucja formatuje też pisanie: oczekiwania teatrów związane są z widzialnością spektakli i osób je tworzących, zwłaszcza zaś reżyserów i reżyserek. Przeszczepianie tego na grunt choreografii prowadzi do kuriozalnych sytuacji, kiedy na festiwalu choreografka dostaje nagrodę za reżyserię.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: W niektórych starszych spektaklach z obszaru tańca i choreografii, głównie z nurtu teatru tańca, używano słowa „reżyseria" w metrykach spektakli. Po części wynikało to z prób podkreślania, że właściwą twórczynią spektaklu jest właśnie choreografka. Była to forma walki o autonomię – zasygnalizowania w dostępnych i zrozumiałych dla instytucji kategoriach, że choreografka stworzyła nie tylko ruch do spektaklu, ale wymyśliła go w całości, a więc, mówiąc językiem teatru, jest reżyserką.

KATARZYNA SŁOBODA: Taniec i choreografia są jednak coraz częściej zauważane w teatrach. W materiałach promocyjnych czy w mediach społecznościowych pojawiają się choreografki – jak ostatnio Alicja Czyczel pracująca przy *Trąbce do słuchania* (reż. Weronika Szczawińska) we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, która opowiadała o tym, jak wyglądała jej praca (2023). Wydaje mi się, że dużo zależy od osoby reżyserskiej – czy osoba zajmujące się PR-em w teatrze poproszą choreografa czy choreografkę o wypowiedź komunikującą spektakl. To również może mieć wpływ na to, czy choreografia będzie pojawiała się w recenzjach.

Czasopisma

ANKA HERBUT: Są czasopisma zajmujące się kulturą i sztuką, które publikują teksty o tańcu i choreografii od lat, wpisując je w działy teatralne i działy sztuki. Co oznacza, że redagują je redaktorki/redaktorzy kompetentni w tych dziedzinach. Jak to wpływa na rozwój myśli okołochoreograficznej, liczbę zamawianych tekstów, widzialność tańca i choreografii? Co nam mówi ta kuriozalna sytuacja, że taniec i choreografia nie mają w Polsce swoich instytucji, w Warszawie nie ma sceny dla nowego tańca, a teksty o tańcu, także takie, które starają się pokazać potrzebę jego emancypacji jako osobnej dziedziny, publikowane są w działach teatralnych lub mają tradycyjny teatralny format redagowania?

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Między tym, co krytyczka pisze, a tym, co jest publikowane, jest zwykle jeszcze osoba redagująca tekst, która może być bardzo otwarta na koncepcję autorki, a może mieć własną, mocną wizję. To czasem robi tekstowi znakomicie, a czasem oddala go od wyjściowej intencji. Zdarzało mi się, że rozpisywałam się o ciele i ruchu lub o przestrzeni, a redaktorka prosiła o usunięcie tych fragmentów. Teksty powstają w

negocjacjach i nie zawsze to, że o czymś się nie napisało, oznacza, że się tego nie dostrzegło.

KATARZYNA SŁOBODA: Pisząc, mam zawsze z tyłu głowy obawę, że tekst zostanie przez redakcję odrzucony, co się zdarzało, a powody zwykle nie były zupełnie jasne. Próbuję więc domyślać się tych nieznanych mi zasad teatrologicznego pisania. Jest to jednak schemat, który uwiera wiele osób piszących – dotyczy to nie tylko pisania o choreografii, ale również o teatrze, w którym chodzi bardziej o relacje i wymianę. Bywa, że osoba pisząca chciałaby napisać więcej o swoich odczuciach, jak na nią wpłynęło przedstawienie, ale redakcja nie przyjmuje potem takiego tekstu. Wiele redakcji nie chce też zamawiać tekstów o pracach choreograficznych i tanecznych, bo nie ma ich w stałym repertuarze. Zakłada się, że nie ma sensu pisać o czymś, co może już nie wrócić. A właśnie teksty mogłyby zwiększyć szanse na ponowne zagranie spektaklu – i powstaje błędne koło.

IDA ŚLĘZAK: Myślę, że reguły, o których mówisz, najbardziej mamy w głowie i w ciele. Nie muszą być wprost wyrażone, żebyśmy wiedziały, jakie pisanie jest niepoważne, na co nie należy zwracać uwagi. Jeśli wydam mocną ocenę, to jest świadectwo mojej przenikliwości. Pisanie jest też trochę ustanowieniem własnego statusu.

KATARZYNA SŁOBODA: Nie istnieje jeden właściwy sposób pisania ani o tańcu, ani o każdej innej z dziedzin sztuki. W pewnym momencie zaczęłam dawać sobie pozwolenie, żeby podążać za swoim zainteresowaniem. Jako osoba pisząca ani nie muszę, ani nie jestem w stanie znać się na każdym nurcie tańca współczesnego. Nie chcę także być zmuszona do performowania swoich kompetencji, pokazując, że o wszystkim jestem w

stanie napisać. A niestety ciągle jako osoby piszące funkcjonujemy w worku pod tytułem „taniec”, który dla osób, które w nim nie siedzą, wydaje się dość mały, a jest *de facto* przeogromny.

Trudno jest rozwibrować tekst wieloznacznością tak, żeby pozostał komunikatywny. Kiedy piszę, odczuwam ograniczenia wynikające chociażby z tego, że w tekście wywód musi być zorganizowany linearnie. Czasem frustruje mnie, kiedy redakcja oczekuje, żebym wyjaśniła jakieś pojęcia, coś rozwinęła. Muszę dodawać objaśnienia, dopisywać między zdaniami, które dla mnie się doskonale łączą i oddają dynamikę pracy. Rozbijam choreografię tekstu tym, że ciągle muszę coś wyjaśniać. Jako redaktorka rozumiem drugą stronę, ale chciałabym, żebyśmy byli już w takim miejscu, w którym wielu kwestii nie będziemy musieli nieustannie wyjaśniać. Brakuje mi też czasem miejsca na eksperyment w pisaniu.

PIOTR MORAWSKI: To formatowanie pisania wynika w dużym stopniu z hierarchiczności i pozycjonowania się w środowisku. Trzeba mieć pewien kapitał, żeby naruszać i przekraczać utarte przyzwyczajenia. Nie przypadkiem zresztą jedyną teorią, jaka się w polskiej teatrologii na dobre przyjęła, jest semiotyka, której założenia opierają się na dekodowaniu sensów. Jeżeli tych sensów nie da się w prosty sposób zdekodować, a cały czas obowiązuje założenie, że gdzieś muszą być, to pojawia się panika.

Ośmielać!

ANKA HERBUT: Bardzo potrzebne jest komunikowanie, że sztukę można odbierać inaczej niż poprzez dekodowanie ukrytych znaczeń. Oddolny

aktywizm osób piszących mógłby przekładać się na używanie pisania jako narzędzia wspierania osób oglądających. Uruchamiając w pisaniu różne drogi wejścia w spektakl, można wskazywać, że istnieje wiele sposobów odbioru i że osoba pisząca nie tyle ma objaśniać czyjąś pracę, ile wspierać w samodzielnej jej eksploracji. Jednocześnie mam poczucie, że zejście z dyskursywnego piedestału wiedzy i ośmielenie się na pisanie o własnych odczuciach, afektach, intuicjach może być gestem wyciągnięcia ręki w stronę czytelniczek/czytelników i narzędziem poszerzania potencjalnego grona odbiorczyń/odbiorców.

MARIA STOKŁOSA: Dlaczego oczekuje się od sztuki jednoznaczności sensów? Nie trzeba się bać, że się nie zrozumie artysty. Można nie zrozumieć, można próbować różnych sposobów zrozumienia czegoś na własne potrzeby.

PIOTR MORAWSKI: Pisanie o takich rzeczach to też ich odczarowywanie. Chciałbym, żeby ośmielało to innych, a nie że recenzent wyjaśni, o co chodziło – raczej uświadamianie, że każdy rodzaj odbioru jest OK. Być może w tym leży funkcja szerokiego pisania o tańcu, o choreografii – odczarować i ośmielić. Wychodząc z przyzwyczajeń teatralnych, gdzie osoba pisząca mówi, jaki jest właściwy sposób interpretacji, trzeba chyba odrzucać tę logikę jedynej poprawnej interpretacji.

HANNA RASZEWSKA-KURSA: Jesteśmy edukowane do posłuszeństwa i działania zgodnie ze *status quo*. Moją intencją jest ośmielanie się do tego, żeby się otwierać. Słowo ośmielanie, którego użyłeś, jest bardzo trafne – ośmielanie do uczestniczenia, przeżywania, odbioru na własnych zasadach.

Zależy mi na ośmielaniu do odbioru różnych nurtów tańca i choreografii. Ośmielamy do ośmielania się życiowo, do tego, że można pewne rzeczy robić inaczej.

IDA ŚLĘZAK: Rozumiem to jako wykonywanie wspólnej pracy oduczania się nawykowego przekonania, że rozumienie sztuki wymaga specjalistycznej wiedzy. To przeświadczenie odbija się zarówno na nas – utrzymując nas w lęku kompetencyjnym, zmuszając do udowadniania swoich kwalifikacji poprzez odtwarzanie istniejących konwencji mówienia o sztuce, jak i na widzkach, które nie ufają swoim zdolnościom odbiorczym.

Wzór cytowania:

Widzenie ruchu, z Anką Herbut, Oskarem Malinowskim, Hanną Raszewską-Kursą, Katarzyną Słobodą i Marią Stokłosą rozmawiają Piotr Morawski i Ida Ślęzak, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/widzenie-ruchu.

Autor/ka

Przypisy

1. Warszawska Pracownia Kinetograficzna, https://hannaraszewska.wordpress.com/strona/warszawska-pracownia-kinetograficzna/ [dostęp: 15.06.2023].
2. Maria Stokłosa, *Intercontinental*, https://marysiastoklosa.com/portfolio-item/intercontinental/ [dostęp: 15.06.2023].
3. „Moving Texts”/„Ruchome Teksty” są dostępne na: https://forumtanca.org/viewforum.php?f=26 [dostęp: 15.06.2023].
4. Maria Stokłosa, *Poczucie kawałkowości*, Muzeum Woli, 11.12.2022, https://muzeumwoli.muzeumwarszawy.pl/wydarzenia/finisaz-wystawy-bialoszewski-nieosobn

y-poczucie-kawalkowosci-performens-marii-stokolosy/ [dostęp: 23.06.2023].

Bibliografia

Czyczel, Alicja, *O choreografii spektaklu „Trąbka do słuchania”*, https://www.facebook.com/wroclawskiteatrwspolczesny/videos/911338846842902/ [dostęp: 15.06.2023].

Foster, Susan Leigh, *Choreografowanie historii*, przeł. M. Jankowski, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Korporacja ha!art, Kraków 2013.

Foster, Susan Leigh, *Choreographies of Writing*, „Danceworkbook”, 22.03.2011, http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/choreographies-of-writing.html [dostęp: 15.06.2023].

Herbut, Anka, *Kontrolowana dezorientacja. Wylinka, vol. 1*, taniecPOLSKA.pl, 15.12.2014, https://www.taniecpolska.pl/krytyka/231 [dostęp: 15.06.2023].

Kosiński, Dariusz, *Nie nie, czyli taniec teatru* [w:] *Nowy taniec*, red. W. Mrozek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Lepecki, André, *Polityczna ontologia ruchu*, przeł. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Warszawa – Poznań – Lublin 2018, s. 64-71.

Push: It Will Come Later, Krakowskie Centrum Choreograficzne, Kraków 2020.

Słoboda, Katarzyna, *Lisa Nelson. Doświadczanie tańczenia – montaż w czasie rzeczywistym*, taniecPOLSKA, 7.11.2018, https://taniecpolska.pl/krytyka/lisa-nelson-doswiadczanie-tanczenia-montaz-w-czasie-rzeczywistym/ [dostęp: 15.06.2023].

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze, wywiad kolektywny przeprowadzony 28 listopada 2022, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze [dostęp: 15.06.2023].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/widzenie-ruchu*