didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 179**
Data wydania: luty 2024
DOI: 10.34762/xpmd-vx51
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ksiazka-klacze-o-slowniku-tanca-wspolczesnego

/ TANIEC

Książka-kłącze. O „Słowniku tańca współczesnego”

Alicja Müller | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

A rhizome-book. About the ‘Dictionary of Contemporary Dance’

The author discusses the *Dictionary of Contemporary Dance* (2022) reconstructing its structure and the main thematic areas. She refers to the metaphor of the rhizome book by Gilles Deleuze and Félix Guattari, activating it both in the context of the dictionary’s shape and dramaturgy, and in relation to contemporary dance as a field of performative arts characterized by heterogeneity and multiplicity. The main focus of the article is on the absence of the history of non-normative bodies and the work of artists with disabilities; the author critically examines this omission. Another strongly emphasized theme in the article is the connections between contemporary dance and phenomena such as orientalism and cultural imperialism. The aim of the article is, on one hand, to highlight the importance of the dictionary as a publication strengthening the autonomy of dance and choreography in Poland, and on the other hand, to expand the stories presented therein by reflecting on the mechanisms of exclusion and appropriation.

Keywords: Dictionary of Contemporary Dance; disability; imperialism

Intensywność

Metafora książki-kłącza, wokół której Gilles Deleuze i Félix Guattari rozsnuwają teorię rizomatycznej rzeczywistości, może wydać się czysto ornamentalną formułą do opisu słownika jako przestrzeni pojęć splątanych w sieciach, mniej lub bardziej intensywnych, współzależności, wciągających czytelniczkę w hiper- i intertekstualną grę. Sądzę jednak, że w przypadku *Słownika tańca współczesnego* (2022) pod redakcją Joanny Szymajdy i Małgorzaty Leyko (przy współpracy Tomasza Ciesielskiego) materializuje się ona na różnych poziomach – nie tylko tych formalno-strukturalnych. W tej publikacji samo tytułowe zjawisko zresztą również staje się kłączem, a więc czymś, co „rozwija się poprzez wariację, ekspansję, przechwycenie, rozsadę" i „odnosi się do mapy, która musi zostać wytworzona, skonstruowana, zawsze dająca się rozmontować, połączyć, odwrócić, zmieniać, mająca wiele wejść i wyjść – wraz z liniami ujścia" (Deleuze, Guattari, 2016, s. 89).

Mapa, którą dla tańca współczesnego tworzy jego słownik, jest już niejako w punkcie wyjścia poruszoną i rozedrganą układanką, tylko tymczasowo stabilizującym się polem zaprojektowanym z myślą o wielokierunkowych przekształceniach i możliwych przesunięciach, rozdarciach, kontynuacjach. Złożona z ponad pięciuset haseł publikacja zdaje się raczej rusztowaniem pod gmach encyklopedycznej teorii tańca współczesnego niż jego skończoną architekturą. Trudno zresztą byłoby nadać ostateczny kształt czemuś, co przypomina – by raz jeszcze odwołać się do metafor Deleuze'a i Guattariego – „nieprzerwany obszar intensywności" (s. 90)[1]. Brak pełni nie jest słabością *Słownika tańca współczesnego*, lecz symptomem heterogeniczności kulturowego fenomenu, który opisuje.

Autonomia i anatomia

Marta Keil we wstępie do tomu *Choreografia: autonomie* pisze o choreograficznych praktykach samostanowienia, które polegają na wypracowywaniu „własnych form, języków i praktyk” (2019, s. 2). Autonomia ma w jej ujęciu procesualną ontologię: jest czymś, co choreografia w Polsce już osiągnęła, i jednocześnie czymś, do czego nieprzerwanie dąży (przede wszystkim w przestrzeniach instytucjonalnych, dyskursywnych oraz polityczno-estetycznych). W tym kontekście publikacja Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego staje się z jednej strony ucieleśnioną (i monumentalną) alegorią „własnych języków”, z drugiej materialnym wzmocnieniem widzialności tańca i choreografii w polu krytyczno-akademickim. Warto w tym miejscu dodać, że liczącą ponad siedemset stron książkę współtworzył zespół dwudziestu jeden osób autorskich zajmujących się teorią lub/i praktyką tańca[2], a poetyki poszczególnych haseł nie zostały radykalnie zneutralizowane. W słowniku przeplatają się i wzajemnie oświetlają[3] nie tylko rozmaite perspektywy czy wrażliwości, ale i estetyki pisania. W efekcie powstaje eklektyczny i wielogatunkowy (obok typowo encyklopedycznych opracowań o powściągliwej stylistyce występują też hasła o eseistycznym zabarwieniu) wielogłos, który z każdą stroną pęcznieje, ale ostatecznie nie wybrzusza się poza nadaną mu przez redaktorki formę. Mamy tu do czynienia z czymś, co nazwałabym „nieopresyjną dyscypliną” albo „nienarzucającą się strukturą”.

Ułożone alfabetycznie hasła podzielono na cztery kategorie, które we wstępie do słownika opisuje Leyko. Pierwsza z nich oscyluje wokół struktury dzieła sztuki tańca oraz jego aspektów teoretycznych i estetycznych. Druga mapuje formy, konwencje, gatunki i style występujące w polu tańca współczesnego. Trzecią współtworzą pojęcia z zakresu technik, odmian i

szkół tańca XX i XXI wieku, strategii notacyjnych i ruchu w kontekstach terapeutycznych. Do ostatniej kategorii redaktorki przypisały natomiast biogramy, informacje o instytucjach, festiwalach, zespołach czy szkolnictwie wyższym oraz hasła przedstawiające trajektorie rozwoju tańca współczesnego w poszczególnych krajach i regionach świata. W tym układzie obok klasycznych notek biograficznych czy definicji pojawiają się też hasła dotyczące relacji tańca z innymi sztukami (literaturą, muzyką, sztukami wizualnymi) czy technologią i nowymi mediami.

Chociaż zdaję sobie sprawę z tego, że tworzenie spisów treści czy indeksów nie jest w przypadku tego rodzaju publikacji regułą, to w *Słowniku tańca współczesnego* ten brak wydaje mi się dotkliwy, ponieważ redaktorki zaskakują zarówno obecnością jednych haseł, jak i nieobecnością innych. Nie chcę jednak przez to powiedzieć, że w książce znalazły się opracowania zbędne. Porusza się ona bowiem po terytorium w Polsce rozpoznanym i zdefiniowanym tylko punktowo, a wiele opowiadanych w niej zjawisk, pojęć czy historii nie ma na rodzimym gruncie swoich pełnowymiarowych narracji. Zespół redakcyjny nie tylko kompiluje zastaną wiedzę i przekształca ją w słownikowe informacje, ale również generuje nowe ujęcia, korzystając też z dokonań zagranicznych badaczek i badaczy oraz hojnie dzieląc się wskazówkami bibliograficznymi.

(Nie)obecności

Na etapie selekcji tematów trzeba było podjąć wiele trudnych decyzji dotyczących reprezentacji oraz pominięć. Kluczem do ostatecznych wyborów, jak czytamy w *Słowie wstępnym*, stała się koncentracja

> […] na zjawiskach i twórcach polskich przedstawionych na tle

> dziejów tańca w szerokiej perspektywie międzynarodowej, co pozwoliło uchwycić z jednej strony powiązania, zależności i wpływy tańca światowego na rozwój sztuki tańca i baletu w Polsce, z drugiej zaś ukazać obecność i osiągnięcia polskich tancerzy i choreografów na scenach zagranicznych (Leyko, 2022, s. 7).

Główna oś czasu przebiega między początkiem XX wieku a współczesnością, jednak słownik nie oddziela się od epok przedmodernistycznych i ukazuje poszczególne gatunki, konwencje czy estetyki w sieciach historycznych splątań, zerwań i rozszczelnień. Taniec współczesny nie zjawia się w polu sztuk performatywnych nagle i nie przychodzi znikąd, lecz wyrasta z dynamicznego i metamorficznego środowiska, w którym energie, relacyjności i współzależności przepływają między tańczącymi ciałami, teoriami czy praktykami. Te przepływy z uważnością dokumentuje *Słownik tańca współczesnego*, co staje się możliwe właśnie dzięki przyjęciu poszerzonej perspektywy historycznej.

Leyko deklaruje, że ze względu na zastany stan badań szczególną uwagę poświecono rozwojowi tańca współczesnego w latach 1945-1989 oraz „przypadającym na minione dwie dekady najnowszym zjawiskom w polskim środowisku tanecznym, które dotychczas nie zostały zaprezentowane łącznie" (s. 7). Z powyższym stwierdzeniem wiąże się jednak pewien kłopot. O ile druga połowa XX wieku rzeczywiście zostaje opisana w sposób kompleksowy i z uwzględnieniem jednostkowych biografii, o tyle ostatnie dwudziestolecie jest przedstawione przede wszystkim przez pryzmat ogólnych tendencji estetycznych i organizacyjnych. W *Słowniku* nie znajdziemy na przykład biogramów osób współtworzących środowisko nowej choreografii (ich nazwiska pojawiają się natomiast w hasłach takich jak *Choreografia i taniec w Polsce po 1989*, *Stary Browar Nowy Taniec* czy

Centrum w ruchu).

Rozumiem oczywiście, że należało zawęzić obszar dociekań i konieczne było przede wszystkim stworzenie solidnej bazy, odmalowanie tła, na którym rozwija się ekosystem najnowszego polskiego tańca (por. Berendt, 2023). Ze wstępu Leyko nie wynika jednak jasno, jaką strategię selekcji przyjęto w przypadku decyzji o przedstawieniu bądź nieprzedstawieniu konkretnych osób oraz ich praktyk twórczych (kluczem były tu daty urodzenia albo debiutów?). To samo dotyczy wyboru „głównych problemów teoretycznych i estetycznych" (s. 7) właściwych zarówno dla XX, jak i XXI wieku. Spodziewałabym się w tym kontekście – do czego jeszcze wrócę – haseł związanych z kategoriami takimi jak *gender*, *queer*, postkolonializm, feminizm, post- i transhumanizm, auto-teatr (zob. Krakowska, 2016), estetyka niepełnosprawności i ekologia z jednej oraz performans choreograficzny czy *score* z drugiej strony, a także zagadnień dotyczących praktyk kuratorskich i producenckich.

Zdaję sobie sprawę z tego, że poprzez powyższe wyliczenie projektuję na strukturę słownika (czy raczej – na obszar obecnych w nim pominięć) własną perspektywę badawczą. Dość oszczędny wstęp Leyko rodzi jednak pytania o metodologię i kulisy negocjacji układu publikacji. Właśnie dlatego, że siatka informacyjna, którą ustanowił zespół redakcyjny, jest z jednej strony szeroka, wielowątkowa i polifoniczna, a z drugiej popękana, brak indeksu komplikuje lekturę. Trudno przewidzieć, co się na kartach książki znajdzie, a czego szukać próżno. Warto też dodać, że biografie niektórych osób (na przykład Yvonne Rainer i Joanny Leśnierowskiej) są wplecione w inne – szersze – hasła. Odnajdą je więc tylko czytelniczki, które słownik przeczytają w całości bądź będą wiedziały, jakim kluczem szukać informacji o interesujących je postaciach.

Niemniej pragnę już w tym miejscu zaznaczyć, że powyższe zastrzeżenia, które częściowo rozwinę w formie polemik, nie mają na celu dyskredytowania wartości *Słownika tańca współczesnego*, publikacji w moim odczuciu bezdyskusyjnie potrzebnej, wnikliwej i pionierskiej. Warto wspomnieć, że redaktorki zapowiadają kontynuację projektu – docelowo artykuły z publikacji mają zostać włączone do internetowej *Encyklopedii teatru polskiego*, co z jednej strony zwiększy dostępność poszczególnych opracowań, z drugiej pozwoli na rewizje istniejących haseł, ale też na dodawanie nowych.

Fragmentarycznie słownik już wcześniej istniał zresztą w wersji online. Warunkiem realizacji grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, w którego ramach powstawała książka, było prowadzenie strony internetowej projektu – została ona wygaszona w grudniu 2022 roku, a więc na trzy miesiące przed premierą drukowanej wersji. Wówczas słownik ukazał się jako e-book, który z racji swojej formy jest przyjaźniejszy w lekturze niż wydanie papierowe, bo umożliwia wyszukiwanie informacji metodą wpisywania do wyszukiwarki słów kluczy. Wypada też dodać, że część technicznych i merytorycznych uchybień, o których wspomniałam, może wynikać z trudnych warunków pracy[4]. Na realizację projektu zespołowi przyznano 541 374 złotych[5]. W wyjściowych założeniach na publikację liczącą około dwudziestu arkuszy wydawniczych miało złożyć się mniej więcej trzysta haseł. Ostatecznie, jak wiemy, objętość opracowań się niemalże podwoiła, ale budżet nie uległ zmianie. Grant częściowo pokrył koszty wydawnicze, jednak publikacja w obecnej – bogatej też w materiały wizualne – formie nie byłaby możliwa bez wkładu Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego i wsparcia Wydziału Filologicznego UŁ. Za prawa do ostatniego włączonego do książki zdjęcia Szymajda zapłaciła sama. Struktura słownika właściwie do samego końca ulegała modyfikacjom – redaktorki

przyznają, że jeszcze na etapie składu jedne hasła były dopisywane, a inne aktualizowane.

Współczesny, czyli jaki?

O ile *Słowo wstępne* Leyko poprzez swoją zdawkowość ewokuje wątpliwości dotyczące słownikowej dramaturgii obecności i nieobecności, o tyle drugi z tekstów otwierających publikację – artykuł Szymajdy *Złoty wiek ruchu* – zdaje syntetyczną relację z XX-wiecznego terytorium wielości i intensywności, w obrębie którego pączkował taniec współczesny, a tym samym mapuje sieci lokalnych i międzynarodowych relacji decydujących o kierunkach jego rozwoju. Badaczka opisuje przestrzenie modernistycznych (i nie tylko) poruszeń i buntów tańczących ciał w kategoriach ryzyka, uważności na socjopolityczne wzburzenia, krytyczno-afirmatywnych transgresji, radykalnych negacji i nieoczywistych kontynuacji, łącząc przemiany w polu tanecznych poetyk, konwencji, estetyk, języków czy polityk z awangardowym fermentem epoki.

Szymajda jest też autorką centralnego, jak się zdaje, dla całej publikacji hasła *Taniec współczesny*. W tym opracowaniu autorka podkreśla wieloznaczność i semantyczne rozchwianie definiowanego pola, obejmującego, jak pisze, „całość technik, estetyk i gatunków tańca, które wyłoniły się w XX i XXI w.” (s. 616). „Taniec współczesny” nie jest, jak wyjaśnia badaczka, „ścisłym określeniem gatunkowym, ale wskazaniem na aktualność działań artystów” (s. 616). Ta pojęciowa pojemność generuje terminologiczne zamieszanie, ponieważ w literaturze przedmiotu pojawiają się fuzje i tarcia między takimi określeniami jak „taniec współczesny”, „taniec nowoczesny”, „nowy taniec” czy „*modern dance*”, które – w zależności od przyjętej tradycji badawczej i lokalnych uwarunkowań –

traktowane są synonimicznie bądź antagonistycznie. Moim celem nie jest powtarzanie za Szymajdą tych napięć, pragnę jednak zwrócić uwagę na strategię autorki, która nie dąży do wyciszenia wibrujących w interesujących ją polu sprzeczności, tylko pokazuje taniec współczesny w jego sprzecznościach i wielościach.

Deleuze i Guattari do cech kłącza zaliczają łączność, heterogeniczność, wielość, zasadę nie-znaczącego zerwania oraz zasady kartografii i dekalkomanii. Wcielając ich teorię w choreograficzne pole, można napisać, że w bulwie tańca współczesnego, która „ewoluuje poprzez łodygi i podziemne przepływy" (2016, s. 48), gromadzą się rozmaite praktyki i języki pochodzące zarówno z porządku sztuki ruchu, jak i ze światów rytuału czy sportu, ale też filozofii, pop- i kontrkultury oraz aktywizmu. Wielości, które przesączają się przez to terytorium, nie podporządkowują się prawu struktur centralnych, bo te są stale rozmywane, a zerwania z kolejnymi estetykami nie mają charakteru ostatecznego (dlatego w choreografiach współczesnych pojawiają się elementy klasyki czy tańców ludowych i praktyk rytualnych). Taniec współczesny trwa w procesie stawania się, z tego powodu nie da się w dyskursie odbić jego makrokosmosu w sposób całkowity. Można jedynie tworzyć otwarte i podatne na modyfikacje mapy jego trajektorii.

Jakie ciała tańczą w słowniku?

Jeśli przyjąć, że publikacja Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego jest realizacją jednej z możliwych map tańca współczesnego, to stworzoną przez zespół redakcyjny kartografię należałoby określić normatywną. Pisząc to, pragnę zwrócić uwagę na szczątkową obecność na kartach słownika artystek i artystów z niepełnosprawnościami[6]. O ile rozumiem, że praktyki osób takich jak Katarzyna Żeglicka i Tatiana Cholewa nie mogły zostać opisane z racji

przyjętych przez redaktorki i redaktora ram czasowych, o tyle trudno mi zaakceptować wymazanie z opowiadanej historii niemalże wszystkich historycznych wątków związanych z choreografiami ciał nienormatywnych.

W tym miejscu chciałabym podkreślić, że w ostatnich dekadach XX wieku amerykański i europejski taniec nie pozostawał obojętny na to, co działo się w sferze aktywizmu osób z niepełnosprawnościami czy w akademickich kręgach *disability studies*, a na jego scenach zaczęły pojawiać się ciała o różnorodnej motoryce i sensoryce. W Stanach Zjednoczonych powstały takie grupy jak The Dancing Wheels Company (1980), The Amici Dance Theatre Company (1980), AXIS Dance Company (1987), a w Wielkiej Brytanii – Candoco Dance Company (1991). Historii żadnej z nich w słowniku nie przeczytamy[7], co być może wynika z tego, że przed 2016 rokiem, w którym rozpoczęto prace nad książką, nie bywały one w Polsce[8].

W 1986 roku Lloyd Newson założył DV8 Physcial Theatre, którego spektakle wsiąkały w terytoria społecznych marginesów, wykluczeń, dewiacji. Wojciech Klimczyk do tematów szczególnie interesujących tego choreografa zalicza „homoseksualizm, męski szowinizm, fanatyzm religijny" (s. 682). W haśle poświęconym DV8 Jagoda Ignaczak pisze natomiast: „Newson czyni bohaterami swoich spektakli ludzi odrzuconych, społecznych outsiderów, homoseksualną mniejszość" (s. 187). Wspomina też, że w 2003 roku teatr odwiedził Polskę z *Can We Afford This / Cost of Living*. Nie ma tu jednak wzmianki o tym, że spektakl/film realizuje queerowo-cripowe strategie dekonstruowania społecznych fascynacji ciałami o nietypowej motoryce i radykalnie narusza tabu seksualności osób z niepełnosprawnościami. W jednej z dwóch głównych ról występuje David Toole (1964–2020), performer, który urodził się z agenezją kości krzyżowej. Jego postać w pewnym momencie jest osaczana pytaniami typu: „Masz odbyt?", „Jak korzystasz z

toalety?”, „Masturbujesz się?”, „Winisz Boga, że taki się urodziłeś?”. Performans Toole’a jest przewrotny, subwersywny, niewygodny. To samo można napisać o późniejszych pracach Rafała Urbackiego (1984-2019), choreografa, którego praktyka na kartach słownika wydaje się odosobniona, niemożliwa do powiązania z żadną inną[9].

Toole nie jest jedynym uznanym tancerzem z niepełnosprawnością[10], który występował w Polsce przed 2016 rokiem, a który został przez zespół redakcyjny *Słownika tańca współczesnego* pominięty. Do tej grupy należy między innymi Raimund Hoghe (1949-2021), niemiecki dramaturg, choreograf i performer. O estetyczno-politycznej specyfice jego choreografii pisała Anna Królica:

> Stereotypowe postrzeganie mężczyzny mającego ok. 150 cm wzrostu z garbem sprawia, że wielokrotnie pytano artystę, czy uprawia taniec w celach terapeutycznych. Intymny, a zarazem intelektualny teatr Hoghe’a nie ma z tym nic wspólnego. O jego choreografiach mówi się, że są minimalistyczne, ascetyczne, zdyscyplinowane, konceptualne, ale nie terapeutyczne. Wpisują się również w nurt krytyczny, podobnie jak prace francuskich twórców: Jérôme’a Bela i Xaviera Le Roy, którzy rozszerzają znaczenie tańca i przeciwstawiają się jednowymiarowemu kryterium fizyczności oraz przesądowi, że tylko sprawność techniczna czyni tancerza tancerzem (2010).

W słowniku te wątki Królica jednak pomija i w biogramie Piny Bausch przedstawia Hoghe’a wyłącznie jako współpracownika choreografki w latach 1980-1989 (s. 91), co oczywiście można wyjaśnić głównym tematem hasła. W

artykule o rozwoju tańca współczesnego w Niemczech Leyko wymienia polskie festiwale i instytucje, które zapraszały prace tego artysty (s. 439), ale nie wspomina o tym, że w ich centrum nierzadko pozostawało radykalnie odmienne ciało performera, przechwytujące klasyki takie jak *Jezioro łabędzie* czy *Boléro*.

W 2010 roku na festiwalu Ciało/Umysł występował Bill Shannon, amerykański artysta interdyscyplinarny, który porusza się i tańczy o kulach, tworząc między innymi hip-hopowe choreografie z deskorolką. W programie tej samej edycji warszawskiego przeglądu znalazł się też spektakl *Young Girl* (choreografia Alessandro Sciarroni), wariacja na temat tragicznej historii Emmy Bovary i jej zakazanych pragnień w wykonaniu Matteo Ramponiego i Chiary Bersani, artystki, która w tekście towarzyszącym jej autorskiemu spektaklowi *Gentle Unicorn* pisała: „Ja, Chiara Bersani, wzrost 98 cm, deklaruję się ciałem, mięśniami i kośćmi jednorożca" (2021, s. 136). Na festiwalu Ciało/Umysł kilkukrotnie gościł francuski choreograf Jérôme Bel, który na warszawskich scenach pokazywał spektakle takie jak *Disabled Theatre* (2012)[11] i *Gala* (2015)[12]. Pierwszy z nich zrealizował z istniejącym od 1993 roku szwajcarskim teatrem HORA, w którym pracują performerki i performerzy z niepełnosprawnościami intelektualnymi. O tej współpracy w biogramie Bela wspomina Szymajda (s. 96), wpisując ją w opowieść o jego eksperymentach w polu nie-tańca i choreografii krytycznej.

Inna strona tańca

Czyniąc to szczątkowe wyliczenie nazwisk, zespołów i spektakli, pragnę zwrócić uwagę na jedną kwestię. Nawet jeśli przyjmiemy, że w momencie, w którym powstawał szkic słownika, Urbacki był jedynym polskim choreografem z niepełnosprawnością aktywnie i regularnie działającym w

polu sztuki, a na krajowych festiwalach choreografie dekonstruujące ableistyczne stereotypy tańczącego ciała pojawiały się rzadko[13], niemalże całkowite zignorowanie obecności nienormatywnej motoryki i sensoryki w historii tańca współczesnego z co najmniej czterech powodów pozostanie problematyczne. Po pierwsze, skoro ambicją słownika jest między innymi uchwycenie wpływów tańca światowego na rozwój polskiej choreografii, to o braku opowieści o inkluzywnych teatrach tańca i choreograficznych praktykach artystek i artystów z niepełnosprawnościami trudno pomyśleć inaczej niż w kategoriach ableistycznego przeoczenia. Prowadzi ono do wzmocnienia niewidzialności tego, co portugalska tancerka i choreografka Diana Niepce nazywa „inną stroną tańca”[14].

Po drugie, fakt, że tancerki i tancerze z niepełnosprawnością raczej nie pojawiają się w tanecznym mainstreamie, a co za tym idzie – nie uczestniczą w procesie wyznaczania dominujących w nim tendencji, wynika nie tyle z ich odmiennego potencjału, ile z systemowej dyskryminacji związanej z niedostępnością przestrzeni publicznych, w tym teatrów i szkół artystycznych. Mówiąc najprościej – skupiając się na tropieniu „głównych problemów estetycznych i teoretycznych” (s. 7), łatwo pominąć to, co zajmuje pozycje peryferyjne nie dlatego, że jest celowo offowe lub znajduje się dopiero we wczesnej fazie krystalizacji, lecz z powodu panującego reżimu normy.

Po trzecie, w *Słowniku tańca współczesnego* nie ma haseł związanych z choreografią inkluzywną, alternatywną motoryką ani estetyką niepełnosprawności, ale pojawiają się opracowania zagadnień takich jak terapia ruchem. W konsekwencji taniec w relacji z niepełnosprawnością intelektualną, ruchową czy (psycho)fizyczną jawi się przede wszystkim jako samodzielna metoda terapeutyczna (*dance movement therapy*) lub, jak pisze

Gabriela Karolczak, „metoda pomocnicza w psychoterapii", czyli choreoterapia (s. 657). Jagoda Ignaczak podkreśla, że „Taniec terapeutyczny jest najczęściej wykorzystywany jako metoda nakierowana na poprawę komfortu emocjonalnego uczestnika, rozbudowanie świadomości ciała i czerpanie korzyści społecznych w relacji ze sobą i grupą" (s. 155). Walory artystyczne są tu, rzecz jasna, nieistotne albo drugorzędne.

Nie mam żadnych wątpliwości co do tego, że kategorie tańca terapeutycznego oraz terapii czy psychoterapii tańcem są ważnym dopełnieniem opowieści o potencjałach i wielościach współczesnych praktyk somatycznych. Problem polega jednak na tym, że twórczość tancerek i tancerzy z niepełnosprawnościami w zbiorowej wyobraźni funkcjonuje jako choreoterapia i właśnie z tego powodu kampanie takie jak „Jestem artystą!" (2022, British Council) są wciąż potrzebne. Chociaż Karolczak i Ignaczak w żaden sposób nie utrwalają tego stereotypu, w słowniku brakuje alternatywnego ujęcia nienormatywnego ruchu – jako medium artystycznej ekspresji, oporu czy/i jakości estetycznej.

Po czwarte, pominięcie historii teatrów inkluzywnych oraz biografii artystek i artystów z niepełnosprawnościami łączy się w *Słowniku tańca współczesnego* z normocentrycznymi ujęciami kategorii takich jak improwizacja, nagość w tańcu czy estetyka tańca. Katarzyna Słoboda, pisząc o improwizacji w kontekście aktywności Judson Dance Theatre, stwierdza, że praktyka ta „pomagała znieść podział na autora układu tanecznego (choreografa) i wykonawcę (tancerza)" (s. 266). W definicji kontakt improwizacji autorstwa Słobody i Soni Nieśpiałowskiej-Owczarek czytamy zaś, że technika ta jako jedna z pierwszych

> przyczyniła się do zaniechania wertykalnej postawy ciała jako

> nadrzędnej pozycji, w jakiej ciało tancerza funkcjonuje w przestrzeni […]. Ćwiczona jest nie tylko sprawność fizyczna, ale i wielozmysłowa responsywność, uważność na partnera i otoczenie, otwartość na nieprzewidywalny ciąg zdarzeń" (s. 329).

Ujęcia improwizacji i kontakt improwizacji, które proponują badaczki, kładą nacisk na egalitarność tych praktyk oraz na ich gościnność – również, jak możemy sobie dopowiedzieć, wobec ciał o nienormatywnej czy sensoryce i odmiennych niż wertykalne habitusach ruchowych. Dostępność improwizacji w kontekście niepełnosprawności nie jest jednak artykułowana wprost.

Kontakt improwizacja to proces odbierania i reagowania na impulsy przesyłane z ciała na ciało, a wpisane w jej istotę postulaty intensyfikowania uważności czy tworzenia niehierarchicznych układów współzależności, uwalniają osoby ją praktykujące z binarnych podziałów na sceniczne i niesceniczne. Jak pisze Ann Cooper Albright:

> Zamiast wyróżniania idealnego typu ciała czy stylu poruszania się, kontakt improwizacja stawia na gotowość podjęcia fizycznego i emocjonalnego ryzyka, wytwarzając tym samym pewnego rodzaju dezorientację psychiczną, podczas której pozornie stabilne kategorie sprawności i niesprawności zostają przesunięte (2017, s. 54-55).

Badaczka cytuje też słowa Steve'a Paxtona, ojca kontakt improwizacji, który postuluje demokratyczność towarzyszących tej praktyce instrukcji oraz ich tłumaczeń: powinny być one dostępne dla osób o różnych motorykach i sensorykach.

Paxton kontakt improwizację praktykował między innymi z osobami niewidzącymi (zob. Paxton, Kilcoyne, 1993). Z kolei Yvonne Rainer, inna reprezentantka środowiska Judson Dance Theatre (w słowniku niemająca, jak wspominałam, swojego hasła[15]), w lutym 1967 roku wykonała nową wersję swojego słynnego *Trio A* (1966). Tańczyła, inaczej niż w rozpisanym na trzy ciała oryginale, sama, ale jej choreografia, w tej wersji nazwana *Convalescent Dance*, uległa modyfikacji nie tyle przez solową formułę, ile przez towarzyszący performerce ból, ślad przebytej choroby. W 2010 roku, już jako siedemdziesięciolatka, przedstawiła *Trio A: Geriatric with Talking*, w którym generatorem modyfikacji stało się stare ciało, unaoczniające i materializujące wysiłek wkładany w proste gesty i czynności, takie jak podnoszenie się z podłogi. W obu choreografiach ciało z nienormatywną, bo zmienioną kolejno przez ból i wiek, motoryką było sprawcze i generowało jakości estetyczne, które poszerzały pole tańca.

O Paxtonie i Rainer wspominam, żeby pokazać, że także w historii *postmodern dance* i kontakt improwizacji można wyodrębnić wątki oscylujące wokół choreograficznego potencjału ciał z tymczasową bądź trwałą niepełnosprawnością. Nie robię tego w celu podważenia haseł mapujących kręgi Judson Dance Theatre i Grand Union. Chciałabym natomiast pokazać, że estetyka niepełnosprawności od wielu dekad uczestniczy w procesie demokratyzowania tanecznego terytorium i tworzenia alternatyw dla klasycznych czy klasycyzujących reżimów. Uwagę na to zwraca zresztą Szymajda w jednym z nielicznych słownikowych opracowań, które wpisują nienormatywne ciała w krajobraz tańca współczesnego. W artykule dotyczącym ciała tańczącego badaczka pisze: „W latach 80. i 90. choreografowie wprowadzili na scenę modele cielesności zróżnicowane estetycznie: ciała młode i stare, chude, grube, niepełnosprawne, chore. Nastąpiło przejście od rozumienia ciała jako nosiciela znaku do postrzegania

ciała rzeczywistego na scenie” (s. 161).

Haseł, które można by poszerzyć o perspektywę artystek i artystów z niepełnosprawnościami, jest w słowniku bardzo dużo. Należą do nich zarówno opracowania rozwoju tańca współczesnego w poszczególnych krajach i regionach, jak i artykuły poświęcone takim kategoriom i zjawiskom jak film tańca, polityka tańca, przestrzeń dla tańca, choreografia masowa czy dramaturgia tańca. Zastanawiając się nad tym, dlaczego zespół redakcyjno-autorski niemal całkowicie pomija historie nienormatywnych ciał tańczących[16], myślę przede wszystkim o tym, że *Słownik tańca współczesnego* jest zwierciadłem tego, co najbardziej widzialne, i jako taki spełnia swoją funkcję. Za tym rozpoznaniem przychodzi jednak kolejne – na mapie, którą tworzy, nie brakuje historii nieznanych, wydobytych z przykurzonych archiwów i zapraszających do dalszych poszukiwań. Wszystkie one opowiadają jednak o praktykach dopełniających kanoniczne ujęcia zjawisk, technik, języków, stylów i gatunków takich jak balet klasyczny, *modern dance*, *postmodern dance*, taniec konceptualny, teatr tańca czy teatr fizyczny. W tym sensie ledwie punktowa, cieniowa obecność ciał o nietypowej motoryce czy sensoryce odbija układy (nie)widzialnego na globalnym rynku tańca, a co za tym idzie – słownik niejako między wierszami uruchamia refleksję o dostępności, inkluzji i politykach reprezentacji.

Trajektorie kulturowych przepływów

Słownik tańca współczesnego uprzywilejowuje perspektywę sprawnych ciał tańczących. Warto jednak podkreślić, że pochodzą one z różnych regionów świata i nie są wyłącznie białe. Zespół redakcyjny z uważnością przygląda się rizomatycznemu pluralizmowi zachodniego tańca, którego historia jest opowieścią o wielokierunkowych procesach synkretycznych,

międzykulturowych przepływach inspiracji i gatunków. Co jednak istotne, afrykańskie, azjatyckie czy wschodnie tańce nie są przedstawione wyłącznie poprzez ich wpływ na rozwój dominującej kultury, lecz zyskują własne wielowątkowe narracje. Artykuły o Indiach, Afryce, Chinach, Ameryce Łacińskiej, Japonii mają kontynuacje w opracowaniach dotyczących zagadnień takich jak taniec nō, butō, black dance czy sztuki walki.

Istotne w tym kontekście wydaje mi się też to, że procesy międzykulturowych współzależności i migracji nie są w słowniku opisywane wyłącznie w kategoriach afirmatywnych, takich jak wymiana, inspiracja czy dialog. Taka perspektywa zdaje się wprawdzie dominować, ale mowa jest także o kolonialnych zawłaszczeniach i zniekształceniach, destrukcyjnym dla pozaeuropejskich kultur tanecznych wpływie orientalistycznej wyobraźni.

Te wątki szczególnie silnie wybrzmiewają w hasłach *Afryka – rozwój tańca współczesnego autorstwa* Szymajdy oraz *Bliski Wschód – tradycja i rozwój tańca współczesnego* Juliusza Grzybowskiego. Szymajda opisuje, jak tradycyjne tańce afrykańskie „pod wpływem kolonizacji ulegały pewnym transformacjom, gdy wplatano w nie – celowo lub jako parodię – figury czy zasady salonowych tańców europejskich" (s. 28). Grzybowski pisze natomiast zarówno o przejmowaniu kolonialnego punktu widzenia przez „nowo powstałe elity już niepodległych państw wschodnich, których władcy tworzyli systemy kulturowe pod wpływem rosyjskich, francuskich i angielskich autorytetów" (s. 109) czy kinie hollywoodzkim jako machinie wytwarzającej popularne wizerunki wschodnich tancerek, jak i o praktykach inkorporowania orientalnych praktyk ruchowych (czy raczej – wyobrażeń o nich) przez artystki takie jak Gertrude Hoffman i Ruth St. Denis. Co może ciekawe, w biogramie drugiej z tych tancerek Szymajda pisze o okresie orientalnym w jej karierze i inspiracjach kulturami Indii, Egiptu i Japonii (s.

565-566), ale nie tematyzuje tych wątków w kontekście kulturowego imperializmu (por. Desmond, 1991). Te wątki nie wybrzmiewają też w hasłach dotyczących Michaiła Fokina i Baletów Rosyjskich, chociaż to właśnie w spektaklach takich jak *Kleopatra* (1909), *Szeherezada* (1910)[17] czy *Niebieski Bóg* (1912) orientalistyczna wyobraźnia materializowała się z niebywałym impetem (zob. Miettinen, 2023).

W konkluzji swojego artykułu Grzybowski powiada, że taniec orientalny na Zachodzie

> Jest zjawiskiem niewątpliwie pasjonującym […], należy jednak pamiętać, że taniec wschodni oderwany od pierwotnego kontekstu kulturowego funkcjonuje w zupełnie innych okolicznościach, innej, często dramatycznie innej, wrażliwości, stawia sobie inne cele i co kłopotliwe – powoli zaczyna uważać się za pierwowzór, do tego stopnia, że książki o tańcu Bliskiego Wschodu często opisują taniec orientalny na Zachodzie (s. 113).

Badacz zwraca też uwagę na rolę przemysłu turystycznego, który – jak pisze – „z założenia przedstawia nie tyle rzeczywistość, ile wyobrażenie: ludzie podróżują bowiem do bezpiecznych przystani w obcych krainach, by zaczerpnąć trochę Orientu, i najlepiej, gdyby ten Orient wyglądał dokładnie tak, jak go sobie wcześniej wyobrazili" (s. 113-114). W tym miejscu chciałabym tylko dodać, że należałoby tu mówić wprost o orientalizmie i orientalizacji (zob. Said, 2008), a więc o zachodnich praktykach, politykach i dyskursach, które ukształtowały Orient jako reprezentację innej kultury w formie spektaklu, zarazem odstręczającego i pociągającego, istniejącego poza czasem.

Mroczna strona tańców towarzyskich

Mając na uwadze wpływ imperializmu kulturowego na kształtowanie się mapy tańca współczesnego i zjawisk mu towarzyszących, pragnę zatrzymać się jeszcze przy tańcach towarzyskich. W opracowaniu im poświęconym Lilianna Bieszczad pisze: „Wiek XX to okres szczególnie intensywnego rozwoju tańców towarzyskich. Pod wpływem kontaktów z kulturami egzotycznymi tańczono brazylijską *maxixe* oraz afrykańsko-indiański *cake-walk*" (s. 612–613). Wyliczając istniejące obecnie rodzaje towarzyskich tańców turniejowych, badaczka wymienia pięć tańców latynoamerykańskich; są to: „romantyczna brazylijska rumba, dynamiczna kubańska samba, cha-cha, amerykański *jive* i argentyńskie *pasodoble* – wzorujące się na symbolice walki torreadora z bykiem"[18] (s. 613).

W tym opracowaniu proces przekształcania oryginalnych tańców latynoamerykańskich w tańce turniejowe przebiega bez napięć i nie jest uwikłany w zawiłe zależności między hegemoniczną estetyką i polityką a kulturami czy praktykami społeczności podporządkowanych, kolonizowanych, zniewalanych. Jak pisze Paweł Sakowicz:

> oryginalnie ani samba, ani rumba nie były o radosnym karnawale czy namiętności pary kochanków. To, co widzimy w telewizyjnym show czy na turnieju, jest najczystszym przykładem przywłaszczenia kulturowego, czyli przejęcia elementów kultury jednej społeczności przez członków zupełnie innej kultury. Spójrzmy na sambę: jako taniec afrykańskich zniewolonych społeczności przywiezionych do brazylijskiej Bahii, tańczona była w duchu *sufrimiento y alegria*, była radosnym momentem w życiu pełnym cierpienia (2020, s. 3).

W tej samej publikacji Anka Herbut pyta: „Gdzie w rumbie jako turniejowym tańcu towarzyskim, tańczonym głównie przez białe osoby z Europy środkowowschodniej, szukać śladów rumby zniewolonych Afrykańczyków i Kubańczyków o najciemniejszej skórze, którzy ze względu na skute kajdanami nogi, znacznie bardziej angażowali w tańcu biodra?" (2020, s. 7). Juliet McMains pisze zaś:

> Podczas gdy tańce standardowe opowiadają romantyczną bajkę o ucywilizowanej kulturze Zachodu, tańce latynoamerykańskie stają się wyrazem prymitywnej ludzkiej ekspresji, otwarcie seksualnej, emocjonalnej i fizycznej. Te charakterystyczne danej kategorii cechy nie są kontekstualizowane pod względem czasu i miejsca, ale względem ich wzajemnej zależności. Stąd też jeśli tancerz tańców latynoamerykańskich to konstrukt tworzony w kontrze do zachodniego, cywilizowanego, arystokratycznego, i białego tancerza standardowego, to tancerz Latino musi być zatem niecywilizowany, dziki, kolorowy i nie należy do kultury Zachodu (2020, s. 12).

Przywołuję te głosy, ponieważ opowiadanie o formowaniu się grupy tańców latynoamerykańskich jako części turniejowych tańców towarzyskich poprzez nieuwzględniającą kontekstów rasowych i białego przywileju narrację o zachodnich fascynacjach, które w polu profesjonalnego sportu uległy formalizacji i standaryzacji, wydaje mi się problematycznym zarówno na poziomie etycznym, jak i merytorycznym uproszczeniem i pewnym anachronizmem, naznaczonym cieniem imperialistycznego myślenia. Romantyczna nie jest kubańska rumba, lecz jej zachodni palimpsest. Brazylijska samba de roda i samba turniejowa to dwa odmienne tańce, jednak w definicji Bieszczad różnica się zaciera i to o nią chciałabym się

upomnieć.

***

Magdalena Niedzielska w recenzji *Słownika tańca współczesnego* napisała, że wykracza on „poza konwencjonalne podejście polegające jedynie na definiowaniu terminów; aktywnie uczestniczy w normalizacji różnorodnych praktyk tanecznych, zapewniając reprezentację i uznanie różnych stylów, technik, wpływów kulturowych czy pojęć z zakresu teorii" (2023). Wspomniana przez nią niekonwencjonalność ujawnia się też w wyraźnie autorskim charakterze wielu opracowań, co chyba naturalnie składnia do polemik. Z racji ogromnej liczby haseł wprowadzanie do recenzji pojedynczych kontranaliz wydaje mi bezcelowe i karkołomne, dlatego w tym tekście skupiłam się na dwóch problemach, które powracają w różnych kontekstach. Nie uważam jednak, by powściągliwość w referowaniu kolonialnych i orientalistycznych uwikłań tańca współczesnego oraz w przedstawianiu historii tych tańczących ciał, które poszerzają choreograficzne pole o estetyki niepełnosprawności, dramatycznie obniżała wartość słownika, bo i bez pogłębionej refleksji na temat nienormatywności czy – nieobcego szeroko rozumianemu środowisku choreograficznemu – kulturowego imperializmu jest on publikacją o niebagatelnej wartości poznawczej.

Słownik tańca współczesnego jest nie tylko imponującą kolekcją archiwalnych praktyk i teorii, ale też wielogłosem aktywnie uczestniczącym we współczesnej debacie o autonomii tańca i choreografii. Jego największą wartość znajduję w metodologicznej heterogeniczności, którą generuje nie tylko poprzez uruchomianie rozmaitych perspektyw badawczych, ale również poprzez poruszanie się w poprzek podziałów na sztukę, popkulturę, sport, praktyki terapeutyczne, co umożliwia ukazanie wszystkich tych pól nie jako

niezróżnicowanej masy, lecz jako sieci naczyń połączonych nieoczywistymi współzależnościami.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Książka-kłącze. O „Słowniku tańca współczesnego”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, DOI: 10.34762/xpmd-vx51.

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. W ten sposób filozofowie definiują tytułowe *plateau*, odwołując się do opisów kultury balijskiej Gregory’ego Batesona.
2. Skład zespołu: Lilianna Bieszczad, Tomasz Ciesielski, Sandra Frydrysiak, Katarzyna Gardzina, Juliusz Grzybowski, Julia Hoczyk, Jagoda Ignaczak, Gabriela Karolczak, Wojciech Klimczyk, Małgorzata Komorowska, Grzegorz Kondrasiuk, Anna Królica, Małgorzata Leyko, Jadwiga Majewska, Tomasz Nowak, Jacek Owczarek, Katarzyna Pastuszak, Hanna Raszewska-Kursa, Katarzyna Słoboda, Joanna Szymajda, Magdalena Zamorska. Do grona współtwórczyń i współtwórców należą natomiast: Małgorzata Jabłońska, Marcin Jacoby, Teresa Miążek, Monika Myśliwiec, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Jadwiga Romanowska, Barbara Sier-Janik, Paweł Skalski, Anna Szopa-Kimso. Te osoby, jak czytamy w *Słowie wstępnym*, pracowały jako „współautorzy, autorzy pojedynczych haseł czy konsultanci” (Leyko, 2008, s. 8).
3. Na poziomie technicznym polega to na tym, że pojęcia czy nazwiska, które pojawiają się w poszczególnych opracowaniach, a którym przypisano też osobne hasła, są oznaczane szarym tłem. Zdarzają się jednak też „fałszywe” oznaczenia – na przykład nazwiska Joanny Leśnierowskiej i Very Mantero są podświetlone, ale w słowniku nie ma poświęconych im haseł.
4. W tym fragmencie bazuję na rozmowie z Leyko i Szymajdą, którą przeprowadziła Joanna Krakowska w Instytucie Sztuki PAN 6 marca 2023 roku, https://www.youtube.com/watch?v=feGzzbqjBqs [[dostęp: 19.01.2024].
5. Umowa została podpisana w wrześniu 2015 roku, prace rozpoczęto w 2016, wyjściowo

projekt miał zakończyć się w 2018, ale aneksem przedłużono go do 2019.
6. W kontekście polskim w słowniku poza biogramem Rafała Urbackiego autorstwa Szymajdy pojawia się jeszcze wzmianka o inkluzywnych spektaklach Stowarzyszenia Teatralnego Chorea.
7. Warto jednak dodać, że Klimczyk w kompleksowym artykule o tańcu współczesnym w Wielkiej Brytanii wspomina o Candoco (s. 682).
8. Spektakle Candoco *Let's Talk about Dis* oraz *Notturino* zostały zaprezentowane w 2016 roku we Wrocławiu w ramach festiwalu Brave.
9. W książce pojawia się biogram Billa T. Jonesa autorstwa Magdaleny Zamorskiej. Badaczka przypomina o spektaklu *Still / Here* (2014) z udziałem osób z AIDS, który „wywołał burzliwą debatę dotyczącą granic tego, co wolno pokazywać w sztuce" (2022, s. 296). Ten performans Urbacki remiksował w swojej *stypie* (2012).
10. Toole współpracował między innymi z Candoco, Graeae Theatre Company i Royal Shakespeare Company. Wystąpił podczas ceremonii otwarcia Igrzysk Paraolimpijskich w 2012 roku, a także zagrał w filmie *Lekcja tanga* (1997) Sally Potter.
11. 12. edycja festiwalu (2013).
12. 16. edycja festiwalu (2017).
13. Więcej o historii inkluzywnych choreografii na polskich scenach pisze Katarzyna Lemańska (2021).
14. Tłumaczenie tytułu spektaklu Niepce *The Other Side od Dance*, w którym artystka pyta: „Jak dotrzeć do ukrytej strony historii tańca, w której ciało nie było na wykluczonej pozycji? Jak nienormatywne ciała odnajdywały w tańcu swoje miejsce?" (cyt. za: materiały prasowe Teatru 21, https://teatr21.pl/the-other-side-of-dance/, dostęp: 25.01.2024).
15. Jest to dość zaskakujące w kontekście symbolicznego związku Rainer z programem Stary Browar Nowy Taniec. Na jedną z pierwszych edycji przeglądu Stary Browar Nowy Taniec na Malcie (2007) jego kuratorka, Joanna Leśnierowska, zaprosiła Rainer, której wizyta, jak pisała Julia Hoczyk, „przypieczętowała główny profil działalności Starego Browaru i jego szczególne zainteresowanie nowym tańcem oraz konceptualną sztuką performatywną" (2014, s. 234). Syntezę eksperymentów Rainer przedstawia Jadwiga Majewska w artykule o tańcu współczesnym w Stanach Zjednoczonych (2022, s. 569).
16. Za odstępstwo od tej reguły w pewnym sensie można uznać omówienie metody *gyrokinesis* (tak zwanej jogi dla tancerzy), części opracowanej przez Juliu'a Horvatha metodologii Gyrotonic Expansion System®. Sandra Frydrysiak, przedstawiając jej założenia, zwraca uwagę na wpływ tymczasowej niepełnosprawności byłego atlety i tancerza baletowego na opracowany przez niego prozdrowotny system ruchu (2022, s. 239). O podobnej zależności między poważną kontuzją a szukaniem alternatywnych form ruchu piszą Jacek Owczarek i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, omawiając opracowaną przez Davida Zambrano technikę *flying-flow* (2022, s. 205), a także Ignaczak w artykule o języku GaGa stworzonym przez Ohada Naharina (2022, s. 216).
17. Pisząc o orientalizmie w *Szeherezadzie*, Jukka O. Miettinen podkreśla jednak, że w tej choreografii Wschód był rozumiany jako wschodni region Rosji (2023).
18. Zdaje się, że do tego opisu wkradły się błędy: rumba pochodzi z Kuby, samba z Brazylii, a paso doble z Andaluzji.

Bibliografia

Berendt, Zuzanna, *Ekosystem tańca*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10806-ekosystem-tanca.html [dostęp: 26.01.2024].

Bersani, Chiara, *Łagodny jednorożec*, tłum. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: strategie*, red. M. Keil, J. Leśnierowska, Art Stations Foundation, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Muzeum Susch, Poznań–Warszawa–Susch 2021.

Cooper Albright, Ann., *Strategie sprawności: negocjowanie niepełnosprawnego ciała w tańcu*, tłum. K. Dudzińska, w: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.

Desmond, Jane, *Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's „Radha" of 1906*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society" 1991, nr 1.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia*, tłum. zbiorowe, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016 (e-book).

Herbut, Anka, *This One Is For My Bitches In The Fucking Club*, https://nowyteatr.org/public/upload/files/MASAKRA%20THE%20BOOK.pdf [dostęp: 26.01.2024].

Hoczyk, Julia, *Ku autonomii i profesjonalizacji. Proces negocjacji tożsamości polskiego tańca*, [w:] *Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, Routledge, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa–Nowy Jork 2014.

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

Kilcoyne, Anne; Paxton, Steve, *On the Braille in the Body: An Account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with the Visually Impaired and the Sighted*, „Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research" 1993, nr 1.

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html [dostęp: 26.01.2024].

Królica, Anna, *Teatr intymny Raimunda Hoghe'a*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/1115-teatr-intymny-raimunda-hoghe%E2%80%99a.html [dostęp: 26.01.2024].

Lemańska, Katarzyna, *Choreografia inkluzywna na polskich scenach*, https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-118/artykul/choreografia-inkluzywna-na-polskich-scenach [dostęp: 26.01.2024].

McMains, Juliet, *Brownface. Reprezentacje latynoskości w tańcu towarzyskim*, tłum. K. Kraczkowska, P. Sakowicz, https://nowyteatr.org/public/upload/files/MASAKRA%20THE%20BOOK.pdf [dostęp: 26.01.2024].

Miettinen, Jukka O., *The Long History of Orientalism*, https://disco.teak.fi/tanssin-historia/en/the-long-history-of-orientalism/ [dostęp: 26.01.2024].

Niedzielska, Magdalena, *Zakreślanie obszarów, wrażliwe definiowanie*, https://grotowski.net/performer/performer-26/zakreslanie-obszarow-wrazliwe-definiowanie [dostęp: 26.01.2024].

Said, Edward, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Zysk i S-ka, Poznań 2008.

Sakowicz, Paweł, *Boom Chica Boom*, https://nowyteatr.org/public/upload/files/MASAKRA%20THE%20BOOK.pdf [dostęp: 26.01.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ksiazka-klacze-o-slowniku-tanca-wspolczesnego*