

Kiedy wreszcie pojawi się polska Sasha Waltz?

Z Joanną Leńnierowską, Ramoną Nagabczyńską,  
Marią Stokłosą i Mateuszem Szymanówką rozmawia Marta Keil

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)



## Kiedy wreszcie pojawi się polska Sasha Waltz?

Z Joanną Leśnierowską, Ramoną Nagabczyńską,  
Marią Stokłosą i Mateuszem Szymanówką rozmawia Marta Keil

**Marta Keil:** Zarysujmy obszar, po którym się poruszamy. Od prawie siedmiu lat istnieje Instytut Muzyki i Tańca, instytucja państwowa, powstała w wyniku starań i nacisków środowiska tanecznego w Polsce. Działają publiczne instytucje sztuki, zajmujące się teatrem tańca, na przykład: Polski Teatr Tańca, Teatr Rozbark, Kielecki Teatr Tańca, Lubelski Teatr Tańca (funkcjonujący w ramach Centrum Kultury w Lublinie). W przestrzeni tak zwanego „nowego tańca” i współczesnej choreografii dominują inicjatywy i organizacje prywatne, takie jak realizowany od trzynastu lat w Poznaniu przez Art Stations Foundation program Stary Browar Nowy Taniec, Centrum w Ruchu w Warszawie, które jest niezależną, prywatną inicjatywą młodych choreografek i choreografów, Fundacja Burda, będąca organizacją pozarządową. Istnieją programy i projekty wspierające rozwój współczesnej choreografii (program „Zamówienia choreograficzne” realizowany przez Instytut Muzyki i Tańca, programy rezydencyjne, projekty w ramach rozmaitych instytucji i festiwali, na przykład Komuna Warszawa, Maat w Lublinie, festiwal Konfrontacje w Lublinie, Nowy Teatr w Warszawie), ale to inicjatywy rozproszone i efemeryczne. Jak to możliwe, że w Polsce, tak dumnej z publicznego finansowania sztuki, tak mało jest publicznych instytucji statutowo wspierających rozwój współczesnej choreografii? Dlaczego choreografia ciągle rozproszona jest po rozmaitych organizacjach i prywatnych inicjatywach, dla znacznej części społeczeństwa pozostając niewidzialna?

**Joanna Leśnierowska:** Fascynuje mnie grobowa cisza, jaka zapadła, gdy zadałaś to pytanie. Jestem nią zaskoczona, bo przecież na dobrą sprawę zadajemy sobie to pytanie w kółko od dobrych dwudziestu lat... No i po tylu latach dociekania wydaje mi się, że jesteśmy wciąż bezsilni, próbując zracjonalizować problem, który wydaje się nierozwiązywalny, choć starają się o to kolejne pokolenia artystów tańca, a kontekst polityczny i politycy w ministerstwie kultury zdążył się już zmienić wiele razy. I wciąż nic. Wydaje mi się, że przyczyny braku silnej narodowej instytucji wcielającej długofalową strategię wspierania rozwoju sztuki tańca i choreografii (choć właściwie to zadanie nawet dla dwóch instytucji) sięgają daleko głębiej, niż mogłoby się wydawać. I może są zarazem o wiele prostsze... Sytuacja jest w moim przekonaniu taka: taniec właściwie nigdy nie był w Polsce traktowany poważnie. A domy buduje się przecież temu, co uznaje się za ważne, co chce się chronić, czemu chce się stwarzać komfortowe warunki... Tymczasem taniec w Polsce nie został nigdy

oficjalnie uznany za ważną dziedzinę sztuki. Wiele przyczyn leży w historii: lata komunizmu zatrzymały rozwój tańca i choreografii, a dyskurs jej towarzyszący nie miał szansy powstać. W jakimś sensie przez żelazną kurtynę zablokowany został cały obszar tego myślenia, który *de facto* ufundował wszystko to, co wydarzyło się w sztuce powojennej Europy. Poza tym mam wrażenie, że w Polsce istnieje tradycja uznawania za ważne tych sztuk, które obok tworzenia jakości artystycznych postrzegane są w kontekście innych zadań – choćby społecznych czy politycznych. To wciąż pokutująca romantyczna tradycja rozumienia sztuki jako narzędzia w narodowej walce, i postrzegania artystów jako mesjaszów, wybawicieli, mędrców, trybunów, sędziów dobra i zła, często także „pouczycieli” społeczeństwa... A koncepcja tańca jako politycznej sztuki narodziła się w kulturze zachodniej dopiero w latach 60., a więc dokładnie wtedy, gdy nie mieliśmy do tych idei dostępu. Koło się zamyka.

**Ramona Nagabczyńska:** Wydaje mi się, że ta sytuacja wynika też z takiego sposobu myślenia, w którym taniec jest „pod-dziedzina”: teatru, muzyki, a nie autonomiczną sztuką.

**JL:** Właśnie tak! A przy tym proces autonomizacji współczesnego tańca nie wydarzył się od razu: do lat 60. nikt nie traktował poważnie takich propozycji jak *modern dance*. Zmienił się styl, język tańca, ale nie sposób jego prezentacji, to wciąż była – oczywiście trochę uwspółcześiona – ale jednak forma baletu! Prawdziwa rewolucja dokonała się w latach 60. wraz z kontrawangardą i ruchem *post-modern dance*. To wtedy narodziła się choreografia w rozumieniu, jakie jej dzisiaj nadajemy. Tymczasem Polskę omijały szerokim łukiem. Zostały one natomiast mniej lub bardziej świadomie zaabsorbowane przez teatry alternatywne czy teatry ruchu, których polityczna (a więc doniosła, ważna dla społeczeństwa!) natura jest nie do podważenia, stanowi nierozdzielalną część ich tożsamości, właściwe podstawowe *raison d'être* (co upadek komunizmu i nagłe załamanie alternatywnego teatru udowadniają najlepiej). Tymczasem została zerwana myśl towarzysząca rozwojowi tańca w Polsce, kraju, który w latach międzywojennych był jedną z najważniejszych i najdynamiczniej rozwijających się centrów tańca ekspresjonistycznego w Europie. Do tej pory nie została konkretnie nazwana i opisana perspektywa, która mogłaby połączyć rozwój tańca w Polsce w dwudziestolecie międzywojennym z tym, co wydarza się tutaj dzisiaj. Być może działania twórców teatru alternatywnego i cenzura (powodująca ucieczkę od słowa, przenoszenie komunikatu na ciało i obraz) stały się w jakimś sensie zastępczą formą rewolucji choreograficznej, która nie miała szansy dokonać się w Polsce oficjalnie – zarówno na poziomie infrastrukturalnym, jak i artystycznym. Jedno jest pewne: fatalna instytucjonalna sytuacja tańca współczesnego w Polsce to znacznie bardziej skomplikowany problem niż zła wola urzędnika.

**Mateusz Szymanówka:** Oczywiście z tych samych przyczyn bardzo późno dotarła do nas debata o nowych modelach współpracy w sztukach performatywnych oraz o zbliżeniu się teorii i praktyki, które w ostatnich dwóch dekadach XX wieku zredefiniowały myślenie o kształcie i roli zachodnich instytucji, takich jak chociażby interdyscyplinarne centra sztuki.

**JL:** To, co wydarzyło się w latach 60. i 70. w kulturze zachodniej jest mocno powiązane także z rozwojem myśli feministycznej. Natomiast w Polsce dramat rozgrywa się na wcześniejszym etapie – przecież my nigdy w pełni nie przepracowaliśmy nawet Freuda. A więc zaniedbania w myśleniu i tworzeniu dyskursu sięgają znacznie dalej niż lata 60. Pamiętajmy także, że w tychże latach 60. choreografowie, których dzisiaj uważamy za autorytety, pracowali w zupełnie nierozpoznanej niszy, o której w gazecie pisała jedna ich koleżanka. Tak naprawdę rozumiemy te zjawiska dopiero dzięki latom 90., dzięki paru tekstom, które pozostawił po sobie twórca post-modern, dzięki książce Sally Banes (napisanej ponad dwadzieścia lat po faktycznej rewolucji, a na polski przetłumaczonej ledwie trzy lata temu...). A przede wszystkim dzięki tym artystom-choreografom, którzy w latach 90. postanowili zrekonstruować działania Judson Church i odnaleźć w nich swoje własne dziedzictwo, jednocześnie nadając twórcom post-modern status kultowy jeszcze za ich życia! Przyczynili się tym samym (przynajmniej pośrednio) do ich powrotu do tańca – myślę tu zwłaszcza o Yvonne Rainer i jej wielkim powrocie, do którego zachęcił ją z jednej strony projekt Baryshnikova (*Pastforward*), z drugiej fakt, że Xavier Le Roy zaczął rekonstruować jej prace (na przykład *Continous Project Altered Daily*) oraz o „zmartwychwstaniu” Steve’a Paxtona jako choreografa (wcześniej funkcjonował jako guru głównie w kręgach kontakt improwizatorów. Moim zdaniem nie ruszymy dalej bez odrobienia zadania domowego z tanecznej historii, zarówno naszej własnej, jak i tej europejskiej – i w ogóle z całej powojennej zachodniej myśli filozoficzno-społeczno-artystycznej. Jak widać, tych zadań domowych zdążyło się już trochę nagromadzić, a całkowite ich ominięcie jest niemożliwe.

**MSz:** Dlatego w Polsce wciąż musimy rozmawiać o tym, czy coś jest tańcem czy nie, chociaż wydawałoby się, że ta dyskusja należy już do przeszłości.

**MK:** Podobnie jak powracające pytania: „Czy tu w ogóle jest jakaś choreografia?”

**JL: I:** „Czym jest taniec?”. Wielu z nas ta dyskusja wydaje się dzisiaj zupełnie jałowa, mamy wrażenie, że donikąd nas nie prowadzi. A tymczasem okazuje się, że tej ścieżki na skróty przejść się nie da.

**Maria Stokłosa:** Przyszło mi do głowy, że bardzo mogłaby nam tu pomóc perspektywa feministyczna. Są w Polsce książki Agnieszki Graff czy Magdaleny Środy, które porządkują myśl o udziale kobiet w życiu publicznym, pokazują niewidzialność kobiet w polityce po 1989 roku. Zarysowują szeroką perspektywę relacji kobiet, władzy i kościoła w Polsce oraz wskazują, jak zawłaszczony został język chociażby w debacie o aborcji. Myślę, że wprowadzenie takiej perspektywy w tańcu, wiele mogłoby nam wyjaśnić. Ciekawiłaby mnie analiza pozycji tańca wobec teatru, także tego, czy do marginalizacji tego pierwszego przyczynił się brak słowa i narracji, które służyłyby opowiadaniu o zjawiskach wskazywanych jako ważnych, czy też jednak samo ciało, które jest politycznie i moralnie niepewne, które tradycyjnie wiąże się z emocjami i „kobiecą” wrażliwością. Czy taniec jest kobietą polskiej kultury? Wydaje mi się, że w kontekście zjawiska patriarchy i w teatrze, i w naszym kraju taka

perspektywa mogłaby wytłumaczyć bardzo wiele.

**RN:** Z tym akurat się nie zgadzam, bo pod względem obecności i widoczności kobiet w teatrze bardzo wiele się zmieniło. Wydaje mi się, że w teatrze ten wątek jest przepracowywany.

**MS:** Tak, ale to bardzo świeża sytuacja, trwająca co najwyżej od ostatnich dziesięciu lat.

**MK:** Ile mamy w Polsce dyrektorek teatrów, instytucji teatralnych? Wiem, że jest coraz więcej reżyserek, ale to jest sytuacja obejmująca dopiero nasze pokolenie.

**RN:** Faktycznie, dyrektorek jest niewiele, ale właściwie czołówka młodych reżyserów to kobiety.

**JL:** Którym mężczyźni pozwalają pracować w instytucjach.

**MK:** Słuchając was, pomyślałam o tym, że opisywana przez was sytuacja niewidoczności czy braku głosu w publicznej debacie dotyczy tego wszystkiego, co na polskiej scenie performatywnej jest czym innym niż teatr instytucjonalny, repertuarowy. Zobaczcie, że ta nieodrobiona lekcja, o której Joanna mówi, dotyczy także tak zwanej sceny niezależnej, tych modeli pracy, które są inne niż model repertuarowy, i które nie są podporządkowane romantycznemu mitowi artysty-wizjonera, przewodzącego (nieraz autorytarnie) grupie (jak w przypadku, by sięgnąć po najbardziej emblematyczne przykłady, Jerzego Grotowskiego czy Tadeusza Kantora). Dominującym modelem instytucji sztuk performatywnych w Polsce jest teatr repertuarowy, najczęściej dramatyczny, zazwyczaj prowadzony przez mężczyzn – instytucja o jasno określonej hierarchii i ściśle zdefiniowanej strukturze. Modele niezależne, kolektywne, próbujące wprowadzać horyzontalne metody pracy pozostają niedofinansowanym, prekarnym marginesem, rzadko traktowanym poważnie.

**JL:** Na Polskiej Platformie Tańca Mira Todorova, badaczka i kuratorka tańca z Sofii zapytała mnie, jak to możliwe, że przy tak trudnej sytuacji, tak widocznych brakach w infrastrukturze polski taniec ma tak, jej zdaniem, wysoki poziom. Rozmawialiśmy właśnie o zapleczu finansowym i infrastrukturalnym. Bardzo zaskoczyła ją informacja, że w Polsce z jednego programu finansuje się projekty artystyczne dużych, publicznych instytucji oraz organizacji pozarządowych. Zapytała, jak w takich warunkach w ogóle udaje nam się dalej rozwijać. Odpowiedziałam bez wahania: tylko i wyłącznie determinacją i wysiłkiem środowiska – kilku pokoleń pozainstytucjonalnych twórców, którzy inwestowali swoje własne środki i siły, i dalej wciąż dokładają do tego tanecznego (niedochodowego) interesu. Ramona ma rację mówiąc, że brak odpowiedniej infrastruktury i systemu finansowania jest dla choreografii niszczący. Ale to znów tylko pochodna szerszego problemu. Pytaniem, które coraz częściej sobie zadaję, jest, czy w pewnej mierze sami sobie nie jesteśmy winni?

Od kilku dekad nie udaje nam się przekonać decydentów, ale także i szerszego grona odbiorców – nie udaje nam się skutecznie zakomunikować istotności sztuki choreograficznej. Nie umiemy wytworzyć społecznej potrzeby obcowania z tańcem czy choreografią, a tym samym

stworzyć mechanizmu perswazji lub nacisku na polityków odpowiedzialnych za kulturę. Stąd nieprzyznawanie choreografii statusu istotnej dziedziny sztuki. A powtórzę raz jeszcze: porzućmy złudne nadzieje o mecenacie państwa szczerze zainteresowanym sztuką. Instytucje tworzy się tym zjawiskom, które są z jakiegokolwiek punktu widzenia po prostu przydatne. Przydatne władzy.

**MK:** Co doskonale pokazuje historia instytucji sztuki. Na przykład teatru narodowego, który powstał, by wspierać i wzmacniać określony sposób rozumienia narodu.

**JL:** Co gorsza, działania taneczne, które osobiście uznaję za najbardziej wartościowe – a więc te, które podejmują pracę krytyczną – nie są po drodze żadnej władzy. Praktyka choreograficzna często opiera się na spojrzeniu krytycznym, nieufnym wobec wszelkich obowiązujących hierarchii, na obnażaniu hipokryzji systemów politycznych, które wykluczają. Choreografia promuje otwarty, horyzontalny sposób myślenia, tworzenia, dystrybucji, który stanowi alternatywę wobec tych zastanych i utwierdzonych tradycją.

**RN:** To chyba wynika trochę z tego, że nadal funkcjonuje w polskim teatrze romantyczny mit genialnego artysty, który wyznacza reszcie sposób myślenia i działania.

**MS:** Tak, odzwierciedleniem tego myślenia jest ciągle powracające pytanie: „Kiedy wreszcie pojawi się polska Sasha Waltz?”.

**RN:** Nawet Nowy Teatr w Warszawie jest tego przykładem: powstał dlatego, że wybitny reżyser Krzysztof Warlikowski zadbał o miejsce dla swojego zespołu. Wydaje mi się, że czegoś takiego oczekuje się od tańca – pojawienia się wielkich autorytetów, geniuszy. A tymczasem nasze modele pracy są przecież zupełnie inne.

**JL:** Zwróćcie uwagę, że romantyczne modele, które wciąż przywołujemy, są również modelami na wskroś męskimi. Zupełnie jakby wdrukowano nam głęboko w DNA świadomości, że tylko mężczyzna posiada umiejętności i prawo, by taką funkcję „artystycznego ludowego trybuna” sprawować.

**MS:** Do tego jeszcze dochodzi temat ciała, czy raczej jego zablokowania w katolickiej kulturze. Ciało ma tu funkcjonować w określonych formach, a wszystko, co jest z nim związane, podlega zaostrzonej kontroli. Seks, kobieca sprawczość wobec swojej seksualności, nie tylko w wyznaczaniu granic, ale także w decydowaniu o liczbie partnerów czy partnerek. To, obok homoseksualizmu, tematy w Polsce ciągle tabuizowane. Rewolucja seksualna została tu przeprowadzona w dziwny sposób, tylko w takim stopniu, który był konieczny, by włączyć kobietę w rynek pracy, ale nie dając jej poczucia sprawczości, wolności czy głosu. A katolicyzm zawsze będzie wspierał nierówność płci czy heteronormatywność.

**MSz:** Ten problem bardzo dobrze obrazuje dyskusja, która rozpoczęła się w prasie i internecie po ostatniej prezentacji *This is a musical* Karola Tymińskiego podczas Polskiej Platformy Tańca w Bytomiu. Ten



spektakl, radykalnie afirmujący queerowe pożądanie, obnażył fakt, że w Polsce wciąż akceptowane są tylko normatywne reprezentacje seksualności, a cała debata o moralności w teatrze tak naprawdę podszyta jest homofobią i mizoginią.

**RN:** Ale też mam wrażenie, że tutaj przekroczenie nastąpiło dlatego, że na scenie obecny był mężczyzna. Pokazywanie półnagiego ciała kobiet nie jest przekroczeniem. Chyba, że kobieta nie tańczy, nie ukazuje ciała poprzez taniec, w sposób świadomie erotyczny i estetyzujący – wtedy pokazywanie ciała może okazać się niedozwolone. Problem pojawia się natomiast, kiedy kobieta prezentuje inną narrację swojego ciała, niż tę napisaną dla męskiego, heteroseksualnego spojrzenia.

**MS:** A czy nie jest tak, że kobieta nawet nie może obrazić tego systemu? Czegokolwiek by nie zrobiła, pozostaje tak niewidoczna, że o przekroczeniu nie ma mowy. Gdyby to kobieta była na scenie, może spektakl nie zostałby nawet nazajutrz zrecenzowany, jak to się stało w przypadku przedstawienia Karola Tymińskiego. To w jakimś sensie przerażające, że nie mamy nawet takiej sprawczości.

**MK:** Ramona jakiś czas temu wrzuciła posta na Facebooka, w którym zwróciła uwagę na niewidoczność tańca w debacie o instytucjach sztuki w Polsce. Nie mam wątpliwości, że to choreografia jest w tej chwili jedną z najbardziej fascynujących i najszybciej rozwijających się sztuk. A polski teatr repertuarowy w znakomitej większości pozostaje doskonale impregnowany na te zjawiska – problemu moim zdaniem w ogóle nie rozwiązuje coraz bardziej powszechne zatrudnianie choreografów do opracowania „ruchu scenicznego” w spektaklach. Ta sytuacja staje się dziś szczególnie widoczna, bo w wyniku działań władz znikają najciekawsze sceny repertuarowe, które były otwarte na eksperymenty: Wrocław, Kalisz, Bydgoszcz. Ramona pisze na Facebooku:

To jest straszne co się stało w Teatrze Polskim we Wrocławiu. I to jest straszne co się dzieje w Teatrze Polskim w Bydgoszczy i w Teatrze Bogusławskiego w Kaliszu. To jest straszne, że straciliśmy miejsca, które produkują i pokazują odważny teatr. Jednocześnie dzieje się coś równie straszego. To, że Wasi koledzy i koleżanki choreografowie i tancerze nie mają ŻADNYCH INSTYTUCJI! Nie mamy gdzie tworzyć, produkować ani regularnie pokazywać (jest STS w Teatrze Studio, który robi świetną robotę, ale tam można maksymalnie raz pokazać daną pracę). Robimy bardzo często spektakle za 5000 złotych, dokładamy do ich produkcji własne pieniądze i po dwóch graniach przepadają bez wieści. [...] Możemy występować na showcasie obok Michała Borczucha, ale i tak wymaga się od nas, byśmy robili spektakle za grosze. Coraz częściej młodzi, zdolni choreografowie współpracują z młodymi, zdolnymi reżyserami i efektem tej współpracy są naprawdę piękne, świeże spektakle. Jesteśmy dostrzegani w środowisku teatralnym, ale jakoś to się nie przekłada na nasze warunki. [...] Mówi się, że jest taka straszna sytuacja w teatrze, że gorzej być nie może. Otóż może być gorzej. Może być o wiele gorzej. Może być jak w tańcu.

Ramona, co było impulsem dla tego apelu?

**RN:** Pracuję czasem w teatrze i często słyszę, że sytuacja w teatrze jest najgorsza. I oczywiście to nie jest dobrze, że kolejne instytucje są zmieniane wbrew woli artystów, ale uderzyło mnie, że w tych rozmowach o instytucjach zupełnie nieobecny jest taniec. Stopień zaangażowania ludzi tańca w obronę teatru jest nieproporcjonalnie wyższy niż zaangażowanie ludzi teatru w walkę o stworzenie warunków pracy dla środowiska tanecznego. Nie mam im tego za złe, sprawy tańca ich bezpośrednio nie dotyczą. Mają własne problemy. Jednak uważam, że coraz głębsze wnikanie choreografów w struktury teatru powinno między innymi zaowocować obustronną solidarnością, a podejmowanie dyskusji na temat strukturalnego wsparcia dla tańca może być pierwszym krokiem w tę stronę.

**JL:** Przyszło mi do głowy, że jesteśmy w dość patowej sytuacji: wszyscy wiedzą, że w tańcu jest źle, ale nikt nie ma interesu w tym, żeby tę sytuację zmienić. Za dużo tutaj ryzyka: jeżeli taniec za bardzo urośnie w siłę, może stać się dla innych dziedzin zagrożeniem. Najwyraźniej młodzi reżyserzy zorientowali się z jak ciekawymi pomysłami i rozwiązaniami przychodzą, co jest z mojego punktu widzenia dowodem na to, który obszar sztuk performatywnych jest dziś najbardziej interesujący. Ale też obawiam się, że nikomu z ludzi teatru tak naprawdę nie zależy na tym, byście w tym obszarze doszli do głosu jako samodzielni twórcy, ponieważ obnażycie miałość tego, co teatr dramatyczny ma dzisiaj do zaoferowania. Problem polega na tym, że wszyscy się z wami zgadzają i was wspierają, ale jednocześnie reagują oburzeniem na posta Ramony. Wojna toczy się tam, gdzie ludzie mają interes w jej wygraniu lub podtrzymaniu, natomiast nie tam, gdzie problem jest realnie dotkliwy. I obawiam się, że do pewnego stopnia ten konflikt jest nierozwiązywalny.

**RN:** Ja bym powiedziała, że problem jest jeszcze głębszy. Pracując w teatrze, obserwuję jak zbudowana jest hierarchia w instytucji i przyglądam się z bliska jej działaniu. I zastanawiam się, jak to jest możliwe, że reżyserzy bardzo blisko współpracują z choreografami i tancerzami, ale jednocześnie nie walczą razem z nimi? Może dzieje się tak dlatego, że hierarchia i role przypisane w teatrze instytucjonalnym są tak mocno określone i tak rzadko przez kogokolwiek podważane. Widać to już wyraźnie na poziomie finansowym: w częstych i dużych różnicach między honorariami reżyserów i aktorów.

**MK:** Przy czym pamiętajmy, że w teatrze instytucjonalnym aktor jest zazwyczaj zatrudniony na etacie, reżyser i pozostali realizatorzy spektakli pracują na umowach o dzieło.

**RN:** Te różnice są jednak dalej bardzo duże. Zastanawia mnie, jak to jest, że wszyscy się na nie godzą, a potem idą razem pić wódkę. Mam wrażenie, że w ramach teatrów bardzo silny jest mechanizm odwracania wzroku.

**JL:** Czy to, o czym mówisz, jest twoim zdaniem elementem walki o zachowanie *status quo*?

**RN:** Myślę, że tak.



**JL:** Wydaje mi się, że to też część mechanizmu, do którego przez wieki doprowadził mecenat państwa: pewnej wyuczzonej bierności. Model państwa opiekuńczego, z którego jesteśmy dumni, ma też i takie konsekwencje: jesteśmy panicznie przerażeni sytuacją, w której naruszając stan rzeczy, do którego jesteśmy przyzwyczajeni, będziemy zmuszeni do dodatkowej aktywności i odpowiedzialności.

**MK:** Moim zdaniem obie dotknęłyście tutaj podstawowego problemu: w pracy badawczej nad krytyką instytucjonalną w teatrze spotykam się ciągle z oporem i niechęcią części tak zwanego środowiska. Słyszę: po co się mieszać, będą z tego tylko problemy, to takie nudne i autotematyczne, czy naprawdę nie ma ważniejszych spraw? Spotykam się też z zarzutem: „Jak możesz dzisiaj, teraz krytykować instytucje, jak możesz krytycznie patrzeć na ich sposoby funkcjonowania, kiedy instytucje sztuki są zagrożone?”. Z jednej strony oczywiście uważam, że należy bronić publicznych instytucji sztuki, ale z drugiej jestem przekonana, że nie warto bronić ich za wszelką cenę i bez krytycznego namysłu nad tym jak funkcjonują. Obrona instytucji nie polega na kopiowaniu dotychczasowych metod działania. Ten szantaż, jakiemu jesteśmy poddawani, wydaje mi się dzisiaj szczególnie niebezpieczny. Bo przecież w takiej sytuacji nic się nigdy nie zmieni. Niezależnie od tego, jak mądrze nie sformułowalibyśmy programu danej instytucji, nie wykonamy ani kroku dalej, jeśli nie przyjrzymy się krytycznie temu, jakie rządzą w niej relacje i struktury.

**RN:** Pracuję aktualnie z Valą (Tomaszem Foltynem), który zadał dość istotne pytanie: dlaczego ludzie teatru – i nie tylko – tak chętnie korzystają z publicznych pieniędzy, wiedząc na co jest nastawiona polityka kulturalna w naszym kraju, a następnie dziwią się, że nie mają pełnej swobody twórczej, że coś jest im narzucane. Niezależność instytucji artystycznych to wielka wartość, ale w praktyce okazuje się, że to wartość utopijna.

**MK:** No tak, ale ta sytuacja jest akurat trochę bardziej skomplikowana. Publiczne pieniądze są pieniędzmi nas wszystkich – pochodzą z podatków. To nie są środki prywatne, należące do danego rządu. Nie wiem, dlaczego mielibyśmy rezygnować z publicznych dotacji, do których wszyscy mamy prawo. Rezygnacja z publicznych środków i rezygnacja z publicznych instytucji oznaczałyby poddanie się, oddanie pola.

**RN:** Tak, całkowicie się z tym zgadzam. Ale to tancerze najczęściej szukają alternatyw, tworzą własne modele organizacji – ponieważ do wielu instytucji nie mają dostępu. W teatrze natomiast mało jest propozycji alternatywnych struktur. Może to dobry moment, by się zastanowić, czy i tam mógłby istnieć inny model niż repertuarowy. Jeżeli owoce pracy takich organizacji wzbudzą zainteresowanie szerszego grona odbiorców, to może zarazem wpłyną na kształt instytucji publicznych oraz polityki kulturalnej. Uważam, że zdrową sytuacją jest współistnienie organizacji niezależnych i instytucji publicznych oraz możliwość uczenia się od siebie nawzajem.

**MK:** Pod twoim postem pojawiła się między innymi propozycja Magdy Szpecht, reżyserki teatralnej, z którą obecnie pracujesz, by teatry otworzyły się na taniec, by zatrudniały choreografów i performerów. Ja

jednak nie jestem pewna, czy to najlepsze rozwiązanie. Choreografowie i tancerze już w tej chwili pracują w teatrach, jednak zwykle jako współpracownicy reżyserów, część zespołu realizatorskiego spektaklu. I chociaż często powstają dzięki temu świetne spektakle, to raczej teatr na tym zyskuje, nie taniec. Sytuacja ta nie pracuje na zwiększenie widoczności choreografii, na zmianę statusu tej dziedziny, na jej autonomię.

**RN:** Mnie się wydaje, że to jest jednak jakieś rozwiązanie tymczasowe – w sytuacji, w której brak nam narzędzi i miejsc do produkcji własnych spektakli. Teatry w Polsce są bardzo wysoko dotowane. Nawet w skali Europy jest to ewenement, więc nie rozumiem dlaczego mielibyśmy z tego nie korzystać.

**JL:** Ale może właśnie powinniśmy zatrzymać tę samonapędzającą się fabrykę, może powinniśmy wysłać sygnał: jeśli chcecie mieć dobre spektakle taneczne, to musicie zacząć nas wreszcie poważnie traktować. Niestety mam wrażenie, że wszystkie tak zwane tymczasowe rozwiązania stają się szybko rozwiązaniami docelowymi. W tej sytuacji nigdy nie wyjdziemy z pozycji uzależnienia od innych środowisk artystycznych, nie wyjdziemy z relacji wdzięczności wobec środowiska teatralnego, wdzięczności za to, że pozwoliło nam pół buta wstawić za próg swoich pałaców, nie uwolnimy się nigdy od wizerunku ubogiej krewnej i pozostaniemy w pozycji petentów. Wydaje mi się, że tylko radykalne działanie na rzecz autonomiczności ma w tej chwili sens – ze świadomością ceny, jaką będziemy musieli za to zapłacić. Spójrzmy na przypadek Instytutu Muzyki i Tańca. Instytut powstał z obietnicą, że rozwiązanie łączące taniec i muzykę jest tymczasowe, a po trzech latach oba instytuty uniezależnią się od siebie. Tymczasem możliwość usamodzielnienia się instytutu tańca wydaje się dzisiaj zupełnie niemożliwa. Nie musiał się nawet zmienić minister kultury. Ten sam, który za pierwszej swej kadencji ustanowił i obiecał, w drugiej kadencji słowo złamał. I tyle. Ale obwinianie ministra jest też przejawem bierności, ustawieniem się w pozycji ofiary. Wydaje mi się, że musimy po prostu dorosnąć. Jesteśmy w polskim krajobrazie młoda sztuką. Ale dawno skończyliśmy już osiemnasty rok życia. Przestańmy naiwnie wierzyć, że ktoś nas wreszcie zauważy i doceni oraz obrażać się na rzeczywistość, gdy wciąż jest inaczej. Wierzę, że mamy potencjał i wypracowane przez lata narzędzia, by to zmienić!

**MSz:** Z jednej strony zgadzam się z tym, co mówi Joanna, z drugiej – chciałbym być optymistą i wierzyć w to, że obserwujemy właśnie proces zdobywania przez taniec pewnej niepodległości w programach istniejących instytucji, a przede wszystkim przyciągania nowych widzów, którzy wcześniej niekoniecznie oglądali taniec współczesny. Chyba nie powinniśmy z tego rezygnować. Na scenę tańca uwagę zwrócili i teatr i sztuki wizualne. W ostatnich dwóch latach okazało się, że prace eksperymentujących choreografów, pokazywane nawet wielokrotnie, mogą zapełniać widownie, co niewątpliwie zachęciło nowe instytucje do uwzględniania tańca czy choreografii w swoich programach. Oczywiście wciąż mamy do czynienia z przepaścią między budżetami produkcji teatralnych a produkcji tanecznych, ale wydaje mi się, że artyści mają coraz więcej argumentów, żeby powoli zmieniać tę sytuację. Do tej pory różne miejsca zainteresowane były przede wszystkim prezentacją tańca dzięki zewnętrznym grantom (na przykład Scena dla tańca). W ostatnim

czasie niektóre instytucje zaczęły same inwestować w pokazywanie i produkcję spektakli tanecznych, co – miejmy nadzieję – może zachęcić do podobnych działań kolejne organizacje. Na pewno nie chodzi o to, żeby choreografowie byli zapraszani przez teatry do tworzenia spektakli z ich zespołami aktorskimi, chyba że sami twórcy rzeczywiście są tym zainteresowani. Artyści tańca powinni mieć możliwość wchodzenia do instytucji ze swoimi współpracownikami, jak miało to miejsce w Nowym Teatrze w Warszawie.

**MS:** Nowy Teatr jest jednak tylko jednym przykładem, jednym z możliwych rozwiązań, a do tego dosyć wyjątkowym przypadkiem. Mamy nadzieję, że to będzie w jakiś sposób trwało, ale nie mamy takiej pewności.

**RN:** W przypadku Nowego Teatru ważne wydaje mi się to, że taniec prezentowany jest tutaj jako autonomiczna dziedzina sztuki, a nie dodatek do teatru.

**MS:** Ale zostawmy na chwilę teatry i zastanówmy się, czy jest w ogóle możliwa jakakolwiek inna opcja? W przypadku Centrum w Ruchu mam absolutną jasność, co by wystarczyło, żebyśmy mogli funkcjonować jako profesjonalny dom produkcyjny – i wcale niekoniecznie byłaby to nowa przestrzeń, bo powstające tam spektakle można by było pokazywać na rozmaitych istniejących już scenach na zasadzie partnerskiej współpracy. W tym momencie wystarczyłaby odrobina stałego wsparcia finansowego i dwie osoby: producent oraz pracownik techniczny, które mogłyby pracować na etacie.

**JL:** Dodałabym do tego jeszcze jedną ważną rzecz: rozmawiamy po Polskiej Platformie Tańca, na której wiele mówiliśmy o potrzebie powstania Narodowego Centrum Tańca. Muszę przyznać, że jestem tej inicjatywie przeciwna – każdy kolejny krok ku centralizacji wydaje mi się szkodliwy. Tworzenie struktury hierarchicznej, w której wszystkie instytucje uzależnione byłyby od jednego, głównego centrum tańca, wydaje mi się bezsensowne i anachroniczne. Historia uczy nas, że system kilku czy kilkunastu ośrodków tanecznych ma szansę dobrze zafunkcjonować, ale tylko wtedy, kiedy powstaną jako niezależne od siebie inicjatywy, ewentualnie dobrowolnie decydujące się (lub nie) współpracować z poszanowaniem własnej autonomii, także programowej (artystycznej) i mające podstawowe długofalowe wsparcie – by spokojnie planować swój rozwój, a tym samym rozwój autonomicznej sztuki choreografii. Jeżeli powstałoby jedno takie miejsce, i to w dodatku w Warszawie, to wszystkie inne regionalne organizacje będą miały poważny kłopot z przetrwaniem.

**MS:** Dlatego też będę zdecydowanie bardziej walczyć o to, by Centrum w Ruchu mogło się zinstytucjonalizować, by zaczęło działać jako stabilna instytucja, a nie byt efemeryczny czy fikcyjny, niż o budowanie nowej instytucji na poziomie narodowym, mającej spełnić potrzeby wszystkich.

**MK:** Czyli wracamy do potrzeby minimalnego, ale stałego i stabilnego finansowania, które mogłoby objąć wiele mniejszych instytucji, zamiast skupić się na jednej organizacji centralizującej pozostałe działania.

**JL:** Tak, jestem przekonana, że to musi być finansowanie wieloletnie i systemowe, umożliwiające takim organizacjom, jak Centrum w Ruchu czy nowym, które mam nadzieję będą powstawać, kilkuletnie, strategiczne planowanie działalności. Potrzebna jest poza tym sieć międzynarodowych centrów produkcji, której polscy twórcy będą częścią, by powstała prawdziwie zawodowa, profesjonalna scena choreograficzna.

**MK:** Moment na przeprowadzenie takiego procesu instytucjonalizacji wydaje się bardzo trudny, ale jednocześnie wyjątkowo sprzyjający. Zwróćcie uwagę, jak wielu kuratorów, producentów i artystów działających w obszarze międzynarodowym mówi o potrzebie wspólnego wypracowania nowych rozwiązań, które umożliwią nam współpracę. Metody koprodukcji, współpracy międzynarodowej, które znaleźliśmy i w których dotychczas się poruszaliśmy gwałtownie się kurczą. Potrzebujemy wypracowania nowych, zanim zostaniemy zaskoczeni brakiem jakichkolwiek dotychczas znanych nam opcji.

**MS:** I tym bardziej nie jest to w ogóle moment na snucie megalomańskich wizji wielkich narodowych instytucji tanecznych – potrzebujemy alternatywy, czegoś zupełnie przeciwnego nacjonalistycznemu kierunkowi myślenia.

**JL:** A czy z dotychczasowego doświadczenia widzicie realną możliwość świadomego rozsadzania instytucji teatralnej od środka poprzez waszą (choreografów) regularną obecność, poprzez tworzenie oryginalnych choreografii, kwestionowanie zasad działania instytucji, jej metod pracy i tym podobne?

**MK:** Masz tu na myśli zastosowanie choreografii i walki o widzialność tej dziedziny sztuki jako narzędzia krytyki instytucjonalnej? Moim zdaniem to jest jedno z najważniejszych narzędzi, jakie krytyka instytucjonalna ma obecnie w ręku.

**RN:** Myślę, że tak. Mam wrażenie, że przy projekcie Magdy Szpecht *Ostatnie zwierzęta*, w który jestem zaangażowana w tej chwili, obecność dużej liczby osób związanych z tańcem wpływa na definiowanie relacji w pracy. Mam poczucie, że bardzo ważna okazuje się walka o naszą podmiotowość, o możliwość zabrania głosu czy wyrażenia niezgody na role przypisane nam przez instytucję. Zobaczymy, czy uda się przełożyć nasze założenia na praktykę.

**MSz:** Nie wiem czy „rozsadzanie” to dobre słowo, ale na pewno każdy artysta czy kurator wchodzący do instytucji wchodzi z nią w pewną grę, która jest polem do negocjacji. Warto tutaj wspomnieć nie tylko o staraniach artystów, ale również nowego pokolenia kuratorów, a przede wszystkim kuratorek, które po prostu znają specyfikę pracy choreografów i tancerzy, a przez to stają się sojusznikami artystów. Wydaje mi się, że w Polsce dostrzeżono już, że działania sceny tańca współczesnego tak silnie oparte są na współpracy, a przez to niekoniecznie muszą być firmowane pojedynczymi nazwiskami. Powoli zmienia się język, jakim posługują się działy promocji. Artyści i kuratorzy coraz częściej skutecznie negocjują proponowane stawki. Te zmiany nie są spektakularne,

ale istotne. Jednocześnie warto zwrócić uwagę na to, że w Polsce nie ma jeszcze bardzo rozwiniętego rynku, a przez to normatywnych trajektorii kariery, tak jak chociażby w Berlinie czy Amsterdamie, gdzie najpierw trzeba dostać mały grant, żeby zaprezentować się na festiwalu dla młodych choreografów, potem liczyć na to, że dostanie się większy grant na produkcję w lokalnej instytucji, a potem jeszcze większy grant, żeby pokazać coś w miejscu o międzynarodowym zasięgu. U nas do kuratorów nie trzeba dobijać się jeszcze przez dziesięciu asystentów. Naszym marzeniem nie powinno być to, żeby w Polsce stopniowo odtwarzać zachodnie modele zafiksowane na pojedynczych karierach, ale wspólne zastanowienie się jak pozycjonować swoją pracę i współpracę w instytucji, wobec instytucji i poza instytucją.

#### Abstrakt

Kiedy wreszcie pojawi się polska Sasha Waltz?

**Z Joanną Leśniewską, Ramoną Nagabczyńską, Marią Stokłosą i Mateuszem Szymanówką rozmawia Marta Keil**

Jak to możliwe, że w Polsce, tak dumnej z publicznego finansowania sztuki, tak mało jest publicznych instytucji statutowo wspierających rozwój współczesnej choreografii? Dlaczego choreografia ciągle rozproszona jest po rozmaitych organizacjach i prywatnych inicjatywach, dla znacznej części społeczeństwa pozostając niewidzialna? Wspólnie z Joanną Leśniewską kuratorką tańca i autorką programu Stary Browar Nowy Taniec, choreografkami Ramoną Nagabczyńską i Marią Stokłosą oraz kuratorem i dramaturgiem Mateuszem Szymanówką podejmujemy próbę zmapowania sytuacji instytucjonalnej choreografii w Polsce i odpowiedzi na pytanie, co musiałoby się zmienić, by współczesna choreografia zyskała autonomię i status niezależnej, pełnoprawnej dziedziny w polskim świecie sztuki. Zastanowimy się nad obecnością choreografów i choreografek w polskich instytucjach teatralnych oraz zarysujemy (dla niektórych może zaskakujące) relacje między statusem współczesnej choreografii a rozwojem myśli feministycznej w Polsce.