

Opór w podskokach. Choreograficzne transformacje i reparacje wyobraźni

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article
<http://doi.org/10.61269/UJRR1699>

Róbmy taniec, a nie wojnę

W regionie Czernihowa grupa ukraińskich aktywistek i aktywistów organizuje tak zwane rejsy naprawcze, które są częścią projektu „Repair Together”. Inicjatywa ta zakłada odbudowę zniszczonych przez Rosjan domów, a w szerszej perspektywie – przygotowanie zbombardowanych regionów do działań reparacyjnych. Pracom porządkowym towarzyszą muzyka i taniec¹. W ten sposób zmiana wydarza się równolegle w dwóch przestrzeniach – architektonicznej i afektywnej. Na stronie projektu czytamy: „Odbudowujemy społeczności [...] i niesiemy nadzieję i wiarę tym, którzy tak bardzo jej potrzebują w tych mrocznych godzinach” (*Repair Together*). Elektrobrzmienia „tu i teraz” angażują Ukrainki i Ukraińców w projekt odzyskiwania przyszłości i jej ratowniczej rekonstrukcji – ślady przemocy przeistaczają się w efekty naprawczego współdziałania. Akcję „Repair Together” Clare M. Cooper określa jako *design futuring* – kolektywną praktykę dzielenia się wizjami upragnionej przyszłości i „brudzenia sobie rąk” w celu urzeczywistnienia spekulacji (“Raves” par. 12)².

Proces generowania zmian na drodze jednoczesnego aktywowania ciał i wyobraźni, działania „tu i teraz” i na rzecz tego, co może nadejść, w nawiązaniu do terminologii australijskiej badaczki proponuję nazywać „przyszłościowaniem”. W tym artykule zajmować będzie mnie relacja między tą praktyką a choreografią. Choreograficzne przyszłościowanie nie jest strategią należąca wyłącznie do oddolnego porządku

1 Należałoby tutaj wspomnieć o politycznym potencjale praktyk rejsowych i ich związkach z protestami społecznymi. Z konieczności ten wątek pomijam, więcej zob. (“Jeśli nie mogę tańczyć”).

2 W innym tekście dotyczącym tej praktyki badaczka tłumaczy, że nie chodzi o „dzikie [wild] spekulacje”, lecz o projekty, które opierają się na danych naukowych i społecznych, łącząc porządek pragnienia z porządkiem weryfikowalnej wiedzy (“»Futuring« Can Help” par. 23).

aktywistycznego. Może być ono, co postaram się pokazać, elementem uruchamianych w polu sztuki taktyk poruszania politycznej wyobraźni w celu mobilizowania nadziei i transformowania zastanych narracji czy modeli działania, a innymi słowy – ucieleśniania scenariuszy potencjalnej zmiany oraz obietnic lepszej, bo sprawiedliwszej i mniej przemocowej rzeczywistości. Tak rozumiane przyszłościowanie jest aktywnością polityczną, interseksjonalną i afirmatywną, która nie tyle wiąże się z radykalną, namacalną ingerencją w status quo, ile staje się metodą kontrhegemonicznych spekulacji, narzędziem projektowania nowych struktur oraz dyskursów rzeczywistości. O choreograficznym przyszłościowaniu można więc mówić między innymi w kontekście tych spektakli, w których ustanawiane są feministyczne, cripowe czy queerowe utopie jako alternatywy dla patriarchalnych, kapitalistycznych i ableistycznych reżimów.

W tym artykule omówię jednak dwie choreografie, które traktuję jako anty-imperialne spekulacje o upadku putinowskiej Rosji (*Swan Lake Solo* Olgi Dukhovnej) i witalizacji Ukrainy (*Odbicia* Anny Steller) (Dukhovnaya; Steller). W obu opór jest z jednej strony skazany na porażkę (artystki nie mają i nie mogą mieć wpływu na politykę Kremla), z drugiej – ma potencjał aktywistyczny w tym sensie, że generuje/podtrzymuje nadzieję. Autorką pierwszego performansu jest ukraińska tancerka, która mieszka we Francji (z kraju urodzenia wyjechała przed 24 lutego 2022 r.), drugi stworzyła artystka z Polski. W obu kontekst stanowi wojna w Ukrainie, a podstawę choreograficznej partytury tworzą podskoki. Bez wątplenia zarówno Dukhovnaya, jak i Steller zajmują pozycje sojuszniczek walczących Ukrainek oraz Ukraińców, a ich podskakujące ciała wyrażają sprzeciw wobec rosyjskiej propagandy. Trudno byłoby jednak o ich praktykach mówić w kategoriach aktywizmu. Obie choreografie są bowiem przede wszystkim performansami konceptualnymi, a nie oddolnymi interwencjami, które oferują praktyczne rozwiązania i mogłyby doprowadzić do naprawczych zmian w zastanym porządku. Ich potencjalna sprawczość dotyczy więc w pierwszej kolejności przyszłościowania politycznej wyobraźni oraz aktywowania nadziei (w grupie widzek i widzów).

Wybrałam je do analizy z dwóch powodów. Po pierwsze, Dukhovnaya i Steller reprezentują to pole sztuki przyszłościującej, które staje się sojusznikiem „brudzących ręce” aktywistek i aktywistów, ale samo ma wyłącznie afektywną sprawczość, właściwą pokrzepiającej fantazji. W tym sensie działania Dukhovnej i Steller są radykalnie odmienne od tych przyszłościujących choreografii, które już „tu i teraz” generują polityczne mikroprzesunięcia w materialnej tkance tego, co społeczne³. Po drugie, w *Swan Lake Solo* i w *Odbiciach* materializuje się oporowa moc tańca jako medium mającego, jak pisze Sherry Badger Shapiro, zdolność przewidywania, aktywowania oraz praktykowania zmian i będącego „aktem transformacyjnej możliwości” (13). Taniec, jak z kolei pisze Randy Martin, „uruchamia to, czym jest i czym mógłby się stać, daje zapowiedź

3 W tym kontekście myślę m.in. o takich choreografiach jak *Gatunki chronione* (2014) Rafała Urbackiego, gdzie w przestrzeni postulatycznej pozostaje rzeczywistość bez barier, ale na scenie – elemencie sfery publicznej – dochodzi do zmiany w rozumianym po Rancière’owsku podziale zmysłowości, bo w centrum widzialnego stają marginalizowani przez ableistyczny system Inni (performerki i performerzy z niepełnosprawnościami, których ciała nie podporządkowują się reżimom normy).

tego, co moglibyśmy wspólnie wytworzyć, oferuje natychmiastową realizację obietnicy tego, kim moglibyśmy się stać. Inicjuje zmianę przez pokazanie tego, że może być inaczej, i pozwala przeczuwać, jaki mógłby być świat, gdyby pozostawiono go nam” (159). Analizując *Swan Lake Solo* oraz *Odbicia*, pragnę pokazać, jak tańczenie staje się przyszłościowaniem z jednej strony przeczuwającym choreografii rzeczywistości, których rytmów ani kierunków nie wyznacza przemoc, z drugiej – „tu i teraz” reperującym zranioną, wątpliwą wyobraźnię.

Wielość artywizmów

Dukhovnaya i Steller, jak pokażę w kolejnych częściach tego artykułu, sięgają do repertuaru strategii artystycznych oraz tych pochodzących z pola sztuki zaangażowanej. Artywizm nie ma jednej definicji. Granice między nim a sztuką zaangażowaną i/czy angażującą⁴ pozostają płynne oraz podatne na przekształcenia i negocjacje. Wszystkie te formy łączy postulat wnikania w tkankę społeczną i krytycznej destabilizacji organizujących ją reżimów, której powinien towarzyszyć program naprawczy. Innymi słowy: nie chodzi o samą negację zastanego porządku i ujawnienie warunkujących go mechanizmów reprodukcji wykluczeń i przemocy, lecz także o sformułowanie i przedstawienie alternatywy, a tym samym – poszerzenie granic tego, co możliwe do pomyślenia i – w dalszej perspektywie – ucieleśnienia. Artywizm – tak jak sztuka angażująca – ma generować zmianę albo dążyć do jej aktywacji. Przejawia się i w pojedynczych interwencjach, i w długotrwałych, uporczywych procesach. Potrafi użądlić status quo, ale również natrętnie i nieustępliwie je kasać, nie dając o sobie zapomnieć.

Warto pamiętać, że nawet jeśli działania aktywistyczne nie przynoszą określonych systemowych czy legislacyjnych zmian, to zawsze poruszają zarówno wyobraźnię, jak i obowiązujące dyskursy, ponieważ sprawiają, że pomijane, dyskryminowane, napiętnowane podmioty zyskują widzialność i słyszalność. Pokazują też, że nasz świat nie jest najlepszym z możliwych, a brak alternatywy to tylko ideologiczna fikcja. Z tego powodu jedną z trafniejszych definicji artywizmu wydaje mi się ta, którą wprowadza Shapiro⁵. W ujęciu tej badaczki staje się on praktyką odkrywania tego, co wcześniej było ukryte, i wyobrażania tego, co pozostawało niewyobrażalne.

Teoria Shapiro poniekąd współbrzmi z propozycją Marii Stokłosy, Magdaleny Ptasznik i Eleonory Zdebiak, inicjaterek programu *Aktywizm tańca. Przestrzenie choreografii*, który w 2016 roku był realizowany w warszawskim Nowym Teatrze. W tekście kuratorskim czytamy: „odnosimy się do pojęcia aktywizmu – stanowiska głoszącego pierwszeństwo aktywności i zmiany przed trwałością i stałością. Aktywizm nie odnosi się tutaj do społecznego, politycznego zaangażowania poprzez podejmowanie konkretnej

4 Te epitety bywają traktowane synonimicznie, jednak uzasadnione wydaje się ich rozdzielenie, co proponuje np. Paweł Mościcki. Badacz sztukę zaangażowaną łączy z negacją, angażującą zaś z subtrakcją (27). Inaczej opozycję tę problematyzuje Jacek Zydorowicz, u którego to sztuka zaangażowana zawiera „pozytywny program”, a na drugim biegunie – publicystyczno-demaskatorskim – znajduje się sztuka krytyczna (91). Oczywiście te dwie propozycje nie wyczerpują debaty na temat powinowactw i zerwań między takimi fenomenami jak sztuka krytyczna/partycypacyjna/angażująca/zaangażowana itd.

5 Badaczka używa sformułowania „estetyczny aktywizm”.

tematyki. Mamy na myśli postawę skupioną na prowokowaniu ruchu i wprowadzaniu w ruch” (Stokłosa et al.). Chociaż kuratorki skupiają się na formalnych eksperymentach z jakościami takimi jak zmienność i niestabilność, a aktywizm definiują przede wszystkim poprzez witalność⁶ i wychodzenie poza zastane (i oczekiwane) formy, to już w samym afirmatywnym podejściu do wielości i metamorficzności ujawnia się wywrotowość tej praktyki. Stając po stronie transformacji oraz niekonwencjonalnych form czy ucieleśnień, artystki zajmują miejsce w przestrzeni alternatywnej wyobraźni – tej, która osłabia kapitalistyczno-patriarchalną hegemonię tego Samego⁷.

O aktywizmie można mówić jako o praktykach przelamywania estetyczno-politycznych reżimów i wychodzenia poza uznane scenariusze bycia w świecie, których postulatywnym celem jest trwała rekonfiguracja układów władzy i podległości oraz redystrybucja prawa do godnego życia, przeprowadzana z niehegemonicznej pozycji. Zdaję sobie jednak sprawę z tego, że w tak szerokiej definicji zaciera się specyfika usytuowania artystek i artystów jako podmiotów ryzyka, z reguły działających w horyzontalnych oraz rozproszonych strukturach organizacyjnych. Ich aktywności nie są „chronione” przez szeroko rozumiane instytucje sztuki i rezonują z innymi niż teatralne czy muzealne przyzwyczajeniami odbiorczymi. Aktywizm, jak pisze Lucyna Marzec, „jest zaangażowaniem wolontaryjnym i nieprzymusowym, przynosi minimalne profity ekonomiczne, nie wynosi twórców w hierarchii społecznej, a przede wszystkim nie wiąże się z odrzuceniem jakiegokolwiek ścieżki twórczej na rzecz uzgodnionego odgórnie stylu/metody, którą legitymizuje i nadzoruje władza” (par. 3). Elwira Sztetner, artystka wizualna związana z nurtem ekofeminizmu, mówi natomiast, że „[a]ktywizm to wykorzystanie języka sztuki do włączania się w działania aktywistyczne. Współuczestniczenie poprzez sztukę w generowaniu zmian społecznych” (par. 7).

Pierwsza z tych definicji mocniej osadza praktyki artystyczne w przestrzeniach oddolnego oporu, który wydarza się w nieinstytucjonalnych miejscach publicznych. Druga zaś zdaje się szersza, a jednocześnie wprowadza, jak sądzę, znaczącą różnicę – aktywizm nie jest tu traktowany po prostu jako odmiana aktywizmu, lecz jako coś, co mu towarzyszy. Propozycję Sztetner daje się obrócić w taki sposób, by oddawała ona charakter zaangażowanych spektakli choreograficznych, produkowanych w warunkach instytucjonalnych. Byłyby to performanse artystyczne wykorzystujące strategie artystyczne do włączania się w proces aktywowania zmian i wyobrażania alternatywnych konfiguracji społecznych. Przez „wykorzystanie” rozumiem nie tyle zawłaszczanie, ile kreatywną adaptację, a przez „włączenie” realną sprawczość w zakresie rozszczelniania hegemonicznego dyskursu. Chociaż rozumiem, dlaczego przyjmuje się, że konwencjonalnie pojęte pole sztuki może być przestrzenią praktykowania aktywizmu⁸, jednocześnie

6 Kuratorki odwołują się do filozoficznej definicji aktywizmu jako postawy uznającej wyższość postępu nad tradycją, woli nad rozumem i działania nad myśleniem.

7 Pojęcie „tego Samego” wprowadza Luce Irigaray w roli synonimu uniwersalizmu i jego fundamentu, czyli koncepcji racjonalistycznego podmiotu, która wyrasta z kartezjańskiego dualizmu.

8 Tutaj więcej miejsca należałoby poświęcić m.in. samej estetyce sztuki artystycznej z jednej i strategiom artystycznego wirusowania instytucji czy negocjowania jej zasad z drugiej strony. W istocie jest to jednak temat na odrębną publikację. O aktywizmie w instytucji zob. (Rostkowska 426–443; Ziętek 444–464).

konieczne wydaje mi się utrzymanie rozróżnienia tego, co wydarza się na placach czy ulicach, i tego, co funkcjonuje w ramach tradycyjnego obiegu artystycznego, rządzącego się innymi prawami niż na przykład nieprzewidywalne miasto⁹. Z tego powodu spektakl *Swan Lake Solo i Odbiciom* będę przyglądać się jako choreografiom twórczo przeobrażającym praktyki artystyczne¹⁰.

Mobilizacje wyobraźni

Choreografie Dukhovnej i Steller są zbudowane z intensywnych, wysiłkowych skoków. Moim zdaniem obie artystki, mimo że sięgają do różnych tradycji: baletowej i klubowej, praktykują taniec jako przyszłościowanie, czyli działanie transformujące pole politycznej wyobraźni.

Solowa akcja performatywna Steller wydaje się choreograficzną wariacją na temat aktywistycznego podmiotu, który trwa w niegasnącym napięciu między zaangażowaniem a wyczerpaniem, między wciąż ponawianą mobilizacją a dotkliwą bezradnością¹¹. Jak czytamy w jej opisie: „Prosty gest skakania staje się wyrazem nieustającego wsparcia dla walczących, będąc jednocześnie wyczerpującym artystkę i publiczność ćwiczeniem z przetrwania”. Performerka występuje w środku quasi-kręgu, którego nieforemne granice wyznacza publiczność, zajmując we wspólnej przestrzeni niezdefiniowane uprzednio miejsca. Na tej umownej, efemerycznej (nie)scenie Steller przebiera się w barwy Ukrainy – ma na sobie niebieską koszulkę i żółte spodenki.

We właściwej części niespełna czterdziestominutowego, ale mocno eksplodującego tańczące ciało performansu artystka bez przerwy wykonuje energetyczne, witalne podskoki do rytmu utworów ukraińskich raperek. Prosta, intensywna partytura choreograficzna przypomina transowe układy ciał gromadzących się w klubach z muzyką

9 W tym kontekście warto przywołać wątpliwości, którymi dzieli się Ana Vujanović, pisząc o polityczności sztuki. Po pierwsze, badaczka stwierdza, że zarówno spektakle zaangażowane, jak i te realizujące ideę *l'art pour l'art* „opierają się na założeniu, według którego sztuka ma status uprzywilejowany i transcendentalny, i z tej (zewnątrznej) pozycji może wypowiadać się na temat społeczeństwa i polityki – albo też woli tego nie robić. W rezultacie sztuka traktuje tutaj swój status jako coś oczywistego i w ten sposób, nie kwestionując własnej pozycji jako praktyki społecznej, ogranicza swój potencjał polityczny” (20). Ilustracją tego problemu stają się „spektakle tańca, które krytycznie odnoszą się albo do struktury współczesnych instytucji tańca, albo też do relacji pomiędzy krajami Pierwszego Świata a resztą świata czy też pomiędzy Unią Europejską a resztą Europy, jednocześnie występując w krajach UE ze wsparciem instytucji tańca” (20).

10 Rostkowska pisze, że aktywizm „nagina» autonomię sztuki, poddaje sztukę testowi zewnętrznych kryteriów, takich jak na przykład medialna skuteczność w nagłośnieniu danej sprawy i prezentacji właściwego sposobu jej rozwiązania, zdolność do budowania wspólnoty czy wspieranie emancypacji podmiotu” (434). Chociaż sama idea autonomii sztuki wymaga szerszego namysłu, wątek weryfikowalnej skuteczności wydaje mi się istotnym punktem w namyśle o różnicach między artyzmem a praktykami uruchamiającymi artystyczne strategie.

11 Artystka, mówiąc o genezie *Odbić* w rozmowie z publicznością, która odbyła się 15 października 2022 r. w Teatrze Studio, przyznała, że jej performans początkowo miał być ucieleśnieniem nadziei dla odradzającego się z pandemicznego mroku świata, jednak w lutym 2022 r. doświadczyła twórczego paraliżu związanego z bezradnością. Ostatecznie *Odbicia* stały się „aktem wsparcia” dla walczącej Ukrainy.

techno czy na koncertach. Skojarzenie z kulturą klubową nie wyczerpuje się jednak na poziomie samego ruchu. Podskakując, Steller z jednej strony powtarza choreografie społecznych protestów, z drugiej – nawiązuje, jak myślę, do kontrkulturowych i queerowych¹² korzeni danceflooru jako przestrzeni, która – jak pisze Anka Herbut – „ma w założeniu stanowić tymczasową materializację utopii, w której wszystko jest okej, a między realnym i wyobrażonym oraz prywatnym i publicznym przez chwilę nie ma aż takiej różnicy” (par. 2).

Odbicia w moim odczuciu są zarazem materializacją takiej utopii, naznaczonej jednak niepewnością. Performerka projektuje wyobrażoną przyszłość, w której Ukraina znów beztrudno tańczy, jednocześnie afirmując oporową i światotwórczą moc tańca. Co jednak znamienne, w ruchu pozostaje sama. Wprawdzie wibracje wnikają w obserwujące ciała, które dość nieśmiało zaczynają pulsować, ale nie następuje powszechna mobilizacja. Nikt nie skacze z artystką (ale zdarzają się także takie przebiegi *Odbić*, podczas których publiczność dołącza do choreografki). Niestabilność relacyjnej dramaturgii między Steller a widownią można powiązać z morfologią słabego oporu i aktywistycznego wyczerpania.

Podczas wspomnianej rozmowy z publicznością Steller przyznała, że prostota jej choreografii wynika poniekąd z próby przepracowania twórczego impasu, wywołanego zasadniczymi pytaniami o etykę tańczenia w obliczu toczącej się po sąsiedztwo wojny oraz to, jak polska tancerka może wesprzeć naród ukraiński. Symboliczny *protest dance* staje się więc zarazem emanacją bezradności, jak i jej przełamaniem. Nie chodzi tutaj o desperackie zrobienie czegokolwiek, ale o transformację samej wyobraźni i opór wobec myślenia o solidarności w kategorii wielkich gestów, nie zawsze przecież możliwych. Na marginesie *Odbić* uruchamia się opowieść o pozornej bezcelowości aktywistycznych mikroporuszeń. Niezależnie od tego, czy publiczność skacze, czy tylko nieśmiało podryguje, wspólną przestrzeń wypełnia fantazja choreografowana przez afektywnie solidaryzującą się z Ukrainą Steller.

Sądzę, że ten słaby, nieheroiczny opór w pewnym – przede wszystkim symbolicznym – sensie daje się odnieść do sytuacji aktywistek i aktywistów działających na rzecz Ukrainy. Nie powstrzymają Putina, to jasne. Ale działania takie jak wywieranie presji na rządach i korporacjach w kwestii nakładania na Rosję kolejnych sankcji czy organizacja akcji pomocowych dla ukraińskich uchodźczyń i uchodźców skutecznie redefiniują imperialne fantazje Rosji. Z kolei wsparcie o charakterze symbolicznym nie tylko pokrzepia serca, ale też aktywuje i wzmacnia afektywne sieci sojusznicze z jednej oraz alternatywne wobec rosyjskiej propagandy narracje z drugiej strony.

Propagandowe strategie Kremla przechwytuje Dukhovnaya, która w *Swan Lake Solo* nie tylko radykalnie dekonstruuje legendarny rosyjski balet, ale też niejako zmienia jego polityczny kontekst. O tym przechwyceniu performerka mówi zresztą wprost

12 Jak tłumaczy Herbut: „historycznie dancefloor projektował akceptację alternatywnych modeli bycia i praktykował relacje niewpisujące się w normatywne schematy życia społecznego. U samych początków scenę klubową tworzyły ciała i tożsamości marginalizowane ze względu na kolor skóry, przynależność etniczną, gender czy orientację seksualną” (“Wspólnoty danceflooru” par. 2).

w trakcie spektaklu, kiedy przerywa choreografię, by opowiedzieć o miejscu utworu Piotra Czajkowskiego w radzieckiej telewizji. KGB miało w zwyczaju transmitowanie *Jeziora labędziego* w momentach ważnych zmian politycznych w celu odwracania od nich uwagi. Tak było, gdy w listopadzie 1982 roku zmarł Leonid Breżniew, sekretarz generalny KPZR. Śmierciom jego następców również towarzyszyła choreografia Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa. W sierpniu 1991 roku najpierw wyemitowano balet, dopiero potem poinformowano o zamachu stanu... Dukhovnaya, przejmując rosyjską legendę, nie tylko rozmontowuje jej splendor poprzez sprowadzenie wieloobsadowej partytury do ruchu jednego ciała, lecz także, wykorzystując taktykę sowieckich propagandzistów, aktywizuje wywrotową spekulację o końcu putinowskiej Rosji.

Dla wymowy *Swan Lake Solo* nie bez znaczenia jest to, co poprzedza jego produkcję. Choreografka na zlecenie moskiewskiego Muzeum Sztuki Współczesnej miała przygotować wielkoformatowe *Jeziro labędzie*. W akcie buntu wobec agresji Rosji na Ukrainę odmówiła wykonania zadania. W swoim paryskim pokoju opracowała nowy projekt. Zamiast orkiestry – elektroniczna muzyka Antona Svetlichnego, która wchodzi w nieoczywisty dialog z kompozycjami Czajkowskiego. Zamiast trzydziściorga dwojga tancerek i tancerzy w trykotach czy tiulach – jedna performerka w cekinowych spodniach. Zamiast rozbuchanej scenografii – symboliczne kłęby teatralnego dymu.

Minimalistyczna choreografia wyłania się z radykalnej dekompozycji legendarnych układów Petipy i Iwanowa. Artystka, czerpiąc z klasycznego repozytorium kroków i skoków, tworzy formalny eksperyment i laboratoryjnie rozkłada monument rosyjskiego baletu na czynniki pierwsze. Odzyskane atomy remiksuje w nową opowieść, która jest nie tyle wariacją na temat libretta Władimira Biegiczewa i Wasilija Gelcera, ile raczej dowcipnym powtórzeniem propagandowych zabiegów. W ostatniej części performansu na scenę wchodzi Alexis Hedouin. Mężczyzna jest, jak pisze Marcin Miętus, ubrany w „szary kostium, przypominający kombinezon techniczny, który – przy zastosowaniu odpowiednich efektów specjalnych – mógłby zniknąć na green screenie” (par. 7). Krytyk nie przypadkiem przywołuje w tym miejscu medialną sztuczkę. Hedouin istnieje na scenie tak, jakby go nie było – na prawach lalkarza, który animując marionetkę, ukrywa swoją obecność. Stając za performerką, wielokrotnie podnosi jej ciało, które może teraz markować niezwykle skoki. Wprawdzie jest widzialny, ale i kostium, i tytuł spektaklu sugerują, że w domyśle pozostaje ukryty.

Dukhovnaya żartuje z topornych strategii agitacyjnych, a zarazem przeistacza uwikłany w narrację reżimowej władzy balet w choreografię sprzeciwu. Choreografka skutecznie rozmontowuje propagandowe techniki komunikacyjne i obnaża zastosowane w nich chwytły. Martin pisze, że „[z] perspektywy polityki najważniejsze jest nie korzystanie z tańca jako sposobu ustawiania wszystkich w jednej linii i wyrównywania ich kroku, ale spojrzenia na taniec jako świetne narzędzie do myślenia” (159). Wydaje mi się, że właśnie tak działa taniec w *Swan Lake Solo*. Dukhovnaya pozwala pomyśleć o nieoczywistych formach oporu, o skuteczności mikroprzechwyceń i o przyszłości, w której rosyjska telewizja znów musi wyemitować *Jeziro labędzie*.

Zarówno Steller, jak i Dukhovnaya z perspektywy słabości praktykują opór, który wychodzi poza paradygmat heroiczny. Uporczywe skakanie, które w *Odbiciach* łączy się z taktykami rejdowymi, a w *Swan Lake Solo* z symbolicznym odrzuceniem

pompatycznej wirtuozerii i dekonstrukcją propagandowych strategii zaczarowywania realnego, w obu przypadkach okazuje się choreograficzną resuscytacją nadziei. Skaczące ciała są jak bijące serca przyszłości.

Refleksji o sztuce zaangażowanej, angażującej czy/i aktywistycznej towarzyszy pytanie o jej skuteczność w zakresie generowania społecznej zmiany. W ocenie tego potencjału często „używa się »dużego kwantyfikatora« i rozstrzyga sprawę w kategoriach »wszystko albo nic«” (Ziętek 462). Tomasz Załuski kreśli swoistą mapę możliwych skuteczności sztuki, które lokuje między propagandową instrumentalizacją a twórczym laboratorium – miejscem powstawania eksperymentów dających się „potencjalnie, w niebezpośredni i złożony sposób, przeschczepiać na szerszy grunt społeczny” (21). Mowa tu więc zarówno o działaniach symbolicznych, jak i realnych, o afektywnych poruszeniach i rozszczelnieniu dyskursywnego pola, o przekształceniach „symbolicznych imaginariów społecznych” (22) i marginalnych świadectwach oporu (oraz jego pragnienia) wobec hegemonu.

Spektakle, których twórczynie i twórcy praktykują przyszłościowanie i uruchamiają czy przetwarzają strategie aktywistyczne, oddziałują przede wszystkim na wyobraźnię i poszerzają pole myślenia o tym, co jest/może stać się możliwe. Performanse takie jak *Odbicia* czy *Swan Lake Solo* nie należą do tych samych porządków co aktywistyczne działania grupy Repair Together. Ich sprawczość ma inny zasięg i wymiar. Niemniej zarówno Dukhovnaya, jak i Steller są niezwykle skuteczne w aktywowaniu nadziei i przelamywaniu impasów (politycznej) inwencji.

Ich działania pozwalają też dookreślić samą istotę choreograficznego przyszłościowania – jest to praktyka polegająca na angażowaniu ucieleśnionej wyobraźni w proces skierowanego w przyszłość myślenia o nowym porządku rzeczywistości. Ciało w ruchu pobudza kinestetyczną empatię widzek i widzów zaproszonych do afektywnego współdziałania w kolejnych aktach transformowania zastanych narracji, reanimowania nadziei i przeczuwania możliwej zmiany. Choreografia staje się już nie tylko organizacją ciał oraz relacji w czasie i przestrzeni, ale także praktyką rozciągania, otwierania wyobraźni oraz miejscem przecięcia porządku spekulacji z materialnością „tu i teraz”. W tym kontekście przyszłościowanie jest też „nadziejowaniem”, bo nadzieja patrzy w przyszłość, ale odczuwa się ją w teraźniejszości. Jest to strategia niespektakularnego i nieheroicznego oporu, który egalitarnie przenosi się z ciała na ciało.

Lista prac cytowanych

- Choreografia: polityczność*, edited by Marta Keil, Art Stations Foundation we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca, Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego i East European Performing Arts Platform, 2018
- Cooper, Clare M. „»Futuring« Can Help Us Survive the Climate Crisis. And Guess What? You're a Futurist Too”. *The Conversation*, 31 Jan. 2020, <https://theconversation.com/futuring-can-help-us-survive-the-climate-crisis-and-guess-what-youre-a-futurist-too-130538>.
- . “Raves, Repairs, and Renewal: How Young Ukrainians Are Bringing Joy to the Rebuilding Effort”. *The Conversation*, 15 Nov. 2022, <https://theconversation.com/raves-repairs-and-renewal-how-young-ukrainians-are-bringing-joy-to-the-rebuilding-effort-193842>.
- Dukhovnaya, Olga. *Swan Lake Solo*. 15 października 2022, STUDIO teatrgaleria.
- Herbut, Anka. “Jeśli nie mogę tańczyć, to nie moja rewolucja”. *Dwutygodnik*, no. 262, 2019, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8405-jesli-nie-moge-tanczyc-to-nie-moja-rewolucja.html>.
- . “Wspólnoty danceflooru”. *Dwutygodnik*, no. 281, 2020, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8918-wspolnoty-danceflooru.html>.
- Irigaray, Luce. *Ta pleć (jedną) płcią niebędąca*. Translated by Sławomir Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Martin, Randy. “Między interwencją a utopią: polityka tańca”. Translated by Marta Keil, et al., *Choreografia: polityczność*, pp. 159–173.
- Marzec, Lucyna. “Stuk, puk. Artyści chcą wiedzieć, co tam słychać u sąsiada”. *CzasKultury.pl*, 23 grudnia 2016, <https://czaskultury.pl/artykuly/sasiedztwo-2/>.
- Miętus, Marcin. “Tańczę i to jest polityczne – o 21. Festiwalu Ciało/Umysł”. *taniecPOLSKA.pl*, 17 listopada 2022, <https://taniecpolska.pl/bibliografia/tancze-i-to-jest-polityczne-o-21-festiwalu-cialo-umysl/>.
- Mościcki, Paweł. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Müller, Alicja. “Solidarność ciał”. *Teatr*, no. 12, 2022, <https://teatr-pismo.pl/19540-solidarnosc-cial/>.
- Repair Together. “Repair Together Is More Than...”. *Repair Together*, <https://www.repair-together.com/>.
- Rostkowska, Aneta. “Instytucjonalne ramowanie aktywizmu”. *Skuteczność sztuki*, edited by Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014, pp. 426–443.
- Shapiro, Sherry B. “Dance as Activism: The Power to Envision, Move and Change”. *Dance Research Aotearoa*, vol. 4, 2016, pp. 3–33, <https://doi.org/10.15663/dra.v4i1.53>.
- Skuteczność sztuki*, edited by Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.
- Steller, Anna. *Odbicia*. 15 października 2022, STUDIO teatrgaleria.
- Stokłosa, Marta, et al. “Surfing. Aktywizm tańca. Przestrzenie choreografii”. *Nowy Teatr*, <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/aktywizm-tanca-surfing>.
- Sztetner, Elwira. Interview by Dariusz Gzyra. “Szukam dowodów zbrodni”, *Krytyka Polityczna*, 19 sierpnia 2022, <https://krytyka-polityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/szukam-dowodow-zbrodni-elwira-sztetner-cwiczenia-z-empatii/>.
- Vujanović, Ana. “O polityczności współczesnego performansu”. Translated by Małgorzata Paprota, *Choreografia: polityczność*, pp. 12–27.
- Załuski, Tomasz. “Skuteczność przepracowana”. *Skuteczność sztuki*, pp. 19–27.
- Ziętek, Agnieszka. “Krytyczne, zaangażowane, otwarte? Działania artystyczne i instytucje sztuki wobec otoczenia społecznego”. *Skuteczność sztuki*, pp. 444–464.
- Zydorowicz, Jacek. “Polska sztuka krytyczna po 1989 roku. Postmodernizm oporu czy signum temporis z opóźnionym zapłonem?”. *Kultura Współczesna*, no. 2, 2004, pp. 87–101.

Abstrakt / Abstract

Alicja Müller

Opór w podskokach. Choreograficzne transformacje i reparacje wyobraźni

Artykuł poświęcony jest zjawisku „choreograficznego przyszłościowania”. Autorka opisuje choreografie, które wyrażają sprzeciw wobec putinowskiej agresji na Ukrainę z jednej i solidarność z walczącymi Ukrainkami i Ukraincami z drugiej strony. Nie analizuje jednak tak zwanych choreografii społecznych, tylko dwa spektakle teatralne – *Odbicia* (chor. Anna Steller) i *Swan Lake Solo* (chor. Olga Dukhovnaya), które w 2022 roku były pokazywane na warszawskim festiwalu Ciało/Umysł. W artykule nie są one traktowane jako realizacje artywizmu, lecz jako performanse, które wykorzystują pewne artystyczne strategie i mobilizują polityczną wyobraźnię. Odwołując się do rozpoznania Sherry Badger Shapiro i Randy’ego Martina, autorka na przykładach wspomnianych choreografii pokazuje, jak taniec staje się „aktem transformacyjnej możliwości” (określenie Shapiro). **słowa kluczowe:** artywizm, wyobraźnia, choreografia, przyszłościowanie, Anna Steller, Olga Dukhovnaya

Resistance in Jumps. Choreographic Transformations and Reparations of the Imagination

This article is devoted to the phenomenon of “choreographic futurizing.” The author describes choreographies that express opposition to Putin’s aggression against Ukraine on the one hand and solidarity with the fighting Ukrainians on the other. However, she does not analyze the so-called social choreographies, but two theatrical performances: *Odbicia* [Reflections] (choreog. Anna Steller) and *Swan Lake Solo* (choreog. Olga Dukhovnaya), which were shown at the 2022 Warsaw Body/Mind Festival. In the article, they are not treated as realizations of activism, but as performances that use certain activist strategies and mobilize the political imagination. Referring to the findings of Sherry Badger Shapiro and Randy Martin, the author illustrates, using the examples of the aforementioned choreographies, how dance becomes “an act of transformative possibility” (Shapiro).

keywords: activism, imagination, choreography, futurization, Anna Steller, Olga Dukhovnaya