



Patrycja Kowańska

## RUCH DRAMATURGA

# Próba konstruowania przybornika dramaturgii ciała, instalacji i performansu (fragmenty)

Patrycja Kowańska (patkowanska@gmail.com) – ur. 1991, dramaturżka, reżyserka, autorka scenariuszy. Absolwentka dramaturgii w AST w Krakowie. Jako dramaturżka pracowała m.in. z Pawłem Świątkiem, Lucyną Sosnowską, Dominiką Knapik, Cezarym Tomaszewskim, w teatrach w Polsce i za granicą (Łotwa, Niemcy). Reżyserka *Second-hand '68* (2018). Współpracuje z niemieckim kolektywem teatralnym kainkolektiv, także jako tłumaczka. Stypendystka miasta Krakowa w dziedzinie literatury (2017). Numer ORCID: 0000-0003-0523-9769

**Abstract:** Patrycja Kowańska's "The playwright's movement: An Attempt to Construct a Toolbox for a Dramaturgy of the Body, Installation and Performance (fragments)"

The text is a selection of fragments from a master's thesis defended in December 2018 at AST National Academy of Theatre Arts in Krakow. The work is an attempt to gather the author's experience in the field of dramaturgy. The word "toolbox"—a set of accessories, a box of tools used to perform an activity—appears in the title as the author views the various aspects of creating a performative event as tools through which dramaturgy manifests itself and whose fields of influence permeate each other. Tools are collected and analyzed in relation to each other. A section is specially devoted to the issues of working with the body, as well as forms of installation and performance. To illustrate the map of concepts, the author focuses on one of her works: *Second-hand '68* (Polin / TR Warszawa 2017-18).

Key words: playwright, body, installation, process, tools

DOI: 10.34762/1bds-q946

Dramaturg jest często proszony, aby opisać pracę, której był częścią. Ale jak dramaturg ma pisać o czymś, od czego nie może się oddzielić, o czymś, co w żadnym razie nie jest skonolidowanym lub skończonym obiektem, ale żyjącą formą samą w sobie? (Heathfield, 2016)

Poniższy tekst składa się z fragmentów pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr hab. Olgi Katafiasz, obronionej w grudniu 2018 roku w AST w Krakowie. Praca ta jest próbą zebrania moich dotychczasowych doświadczeń na polu dramaturgii. Napisana z potrzeby usystematyzowania własnego warsztatu, ma na celu zgromadzenie narzędzi dramaturgicznych oraz przeprowadzenie ich analizy na podstawie przykładów. Postrzegam tworzenie teatru – i tworzenie w teatrze – jako rzemiosło, do którego uprawiania niezbędne są odpowiednie narzędzia. Z tego powodu w tytule pojawia się słowo „przybornik”, czyli komplet narzędzi służących do wykonywania jakiejś czynności. Jako narzędzia postrzegam te aspekty tworzenia wydarzenia performatywnego, w których

przejawia się dramaturgia, a których obszary wpływów się przenikają. W kilku rozdziałach pracy narzędzia te zostały zgromadzone i poddane analizie. Podstawą tej analizy są moje doświadczenia artystyczne na polu dramaturgii i reżyserii, zdobywane podczas studiów w AST w Krakowie oraz poza uczelnią. W ciągu ostatnich kilku lat w sferze moich zainteresowań szczególnie miejsce zajęły zagadnienia pracy z ciałem, a także instalacja oraz performans. W toku analizy skupiam się na nich, gdyż postrzegam je jako obszary, w których jako dramaturg nauczyłam się jak dotąd najwięcej, poprzez eksperymentowanie na nieznanym, niejednoznaczny gruncie. Dla zobrazowania mapy pojęć posługuję się przykładem *Second-hand '68*, pracy realizowanej w muzeum Polin i TR Warszawa w marcu 2018 roku.

### „Współ-”

Przy całej nieuchwytności kompetencji, jakimi dysponuje dramaturg, z całą pewnością można powiedzieć, że materia, w której rzeźbi, są pomysły i wyobrażenia. Jako twórca dramaturg nie ma, oczywiście, monopolu na pomysły, przeciwnie – może się okazać, że w toku pracy żadne konkretne idee nie pochodzą bezpośrednio od niego, zarazem jednak wszystkie w pewien sposób do niego należą. Nieustanna cyrkulacja idei, z której ostatecznie czerpie kształt dramaturgia wydarzenia performatywnego, wymaga wrażliwego oka. Dlatego osoba – lub osoby – pracujące nad dramaturgią spektaklu powinny być szczególnie wyczulone na wszystkie pojawiające się w procesie pomysły. Niektóre zresztą dopiero na dalszym etapie nazwane zostaną pomysłami i wtedy rozpocznie się właściwa z nimi praca. Najpierw pojawią się może jako niejasne intuicje członków zespołu, inspiracje, od których do konkretnego pomysłu prowadzi kręta droga. Mapę tej drogi rysuje dramaturg, próbując odnaleźć w niezliczonych możliwościach najwłaściwszy kierunek. Jako uczestnik procesu dramaturg musi mieć więc oczy dookoła głowy. Dlatego tak ważne w pracy nad dramaturgią jest osobiste zaangażowanie w proces, które pomaga rozwijać wspólną wyobraźnię. Tak mówi o tym André Lepecki:

Ktoś, kto obserwuje z dystansu, nie ma pojęcia o tym, że trzy miesiące wcześniej była tamta improwizacja, która pasowała by idealnie w tym momencie, w którym teraz potrzeba zmiany energii. Taki dramaturg nie ma pamięci procesu, właśnie z powodu swej zdystansowanej pozycji. Ale kiedy jest się blisko, ma się w głowie nie tylko ludzi, którzy znajdują się na scenie, ale też ten film, który widziało się razem po próbie, a w tym filmie była taka jedna świetna rzecz – dlaczego by jej nie użyć? Albo czemu nie użyć myśli, którą ktoś inny miał któregoś dnia, albo snu, który ktoś opowiedział – to wszystko może ostatecznie znaleźć miejsce w konkretnej scenie (cyt. za: Cathy Turner, Behrndt, 2016, s. 161).

W dużej mierze to po stronie dramaturga leży sprawowanie pieczy nad uczestniczącymi w procesie różnorodnymi stymulantami. Oznacza to rozpoznawanie, które z nich mają

największy potencjał, oznacza też projektowanie sposobów włączania ich do procesu, przewidywanie rozmaitych konsekwencji, jakie mogą przynieść, znajdowanie dla nich scenicznego wyrazu, proponowanie wariacji ich form, łączenie kilku pomysłów w jeden. Właściwie czynności te można wyliczać w nieskończoność: nie istnieje przecież konkretny zbiór takich kompetencji – w każdym procesie sposoby na analizowanie punktów wyjścia odkrywane są wciąż na nowo, w zależności od wyobraźni osób zaangażowanych. Lepecki, analizując pracę dramaturga, skupia się na przedrostku „współ-”. „Jako dramaturg nigdy nie byłem współautorem, współtancerzem, współproducentem, współmenadżerem. Pomyślałem, że w takim razie może to, czym się zajmuję, to współwyobrażanie. Wyobrażam obok cudzych wyobraźni” (cyt. za: Crunțeanu, 2016). Lepecki odwołuje się przy tym do swojej współpracy z choreografką Meg Stuart: „Ona pyta mnie, co widzę w tym, co dzieje się na scenie, a ja w odpowiedzi opisuję to, co nazywam «eksplozją metafor» – wskazuję momenty, w których dostrzegam relacje, połączenia etc.” (cyt. za: Crunțeanu, 2016).

### Research

W procesie właściwie wszystko jest plastyczną tkanką, materiałem w potencjale, w pamięci i wyobraźni, w rękach i mózgach wszystkich realizatorów. Właśnie w tym tworzywie, na styku bodźców różnego pochodzenia, kształty i struktury rzeźbi dramaturg. Komentując tę specyficzną materię twórczą, Heidi Gilpin, dramaturżka współpracująca z choreografem Williamem Forsythe'em, mówi o sobie jako o translatorce:

Czuje, że w pracy pomagam przetłumaczyć pomysły – językowe, matematyczne albo naukowe – na inną formę. Próbuję wytworzyć grunt, na którym w interakcje mogą wchodzić wspólne obsesje. Czasami przygotowuję paczki informacji (tekstowe, wizualne etc.) dla tancerzy, by mogli się do nich odnieść, ale nigdy nie robię tego w trybie dydaktycznym<sup>1</sup>.

Przy okazji tej wypowiedzi warto odnieść się do pojęcia funkcjonującego już chyba jako stereotyp w odniesieniu do dramaturga, czyli researchu. Słowo to w języku angielskim oznacza badanie, rozeznanie, poszukiwania, zaś do polszczyzny przeniknęło niepostrzeżenie, znajdując zastosowanie w również w salach prób. Research to w teorii jedno z oczywistych, choć z wielu względów wciąż tajemniczycy określeń procedury, jaka poprzedza pracę w praktyce i przygotowuje dla niej grunt. Nie bez powodu Katherine Profeta poświęca researchowi cały rozdział swojej książki, zaznaczając na wstępie, że chociaż hasło to może być wygodną etykietą dla jednego z aspektów pracy dramaturga, to jednak znaczenie researchu oraz jego konsekwencje dla procesu mogą być bardzo różnorodne. Relacja na linii: „dramaturg – praca badawcza” zmienia się w zależności od specyfiki projektu. Co więcej, przyjrzenie się researchowi w kontekście pracy twórczej prowadzi w prawdziwy gąszcz zagadnień. W jaki

sposób sztuka generuje to, co określamy jako wiedzę? Jak bardzo chwiejne są granice dzielące to, co na zewnątrz, od tego, co w sali prób? Jak kapryśna jest natura inspiracji i sposoby, w jakie mogą one być „rozpalane”? Pojawia się wreszcie zagadnienie etycznej odpowiedzialności wobec współpracowników i źródeł (Profeta, 2015, s. 61). Profeta formułuje dwie definicje pracy badawczej dramaturga. Jedną z nich jest sztuka kompilacji. W tym przypadku „badacz” poszukuje dostępnych obiektywnie informacji na potrzebny temat, które następnie, już jako zgromadzony materiał, stają się owym „researchem”. W drugiej definicji researchu środek ciężkości spoczywa na twórczym aspekcie badania, wychodząc poza to, co obiektywne. W tym przypadku dokonujący researchu poprzez niepowtarzalne, subiektywne dysponowanie zgromadzonym materiałem prowadzi świadomość ku nowym sposobom widzenia rzeczy, przez co tworzy nowy byt: znaczenie, którego wcześniej nie było. Powstaje coś więcej niż informacja czy jakkolwiek obecny wcześniej w stanie surowym bodziec, zawiera się w tym nowym tworze zarówno impuls, jak jego rezultat (lub warianty rezultatów). Ustanowione w procesie kompilacji połączenia tematów i znaczeń są już rodzajem twórczej propozycji, wyznaczają kierunek pracy. Tak przeprowadzony research daje spore możliwości wywołania feedbacku wśród uczestników procesu. Feedback to informacja zwrotna, czyli kreatywna reakcja, która wchodzi w dialog z materiałem researchu. Research i feedback są w procesie nierozzerwalnie związane, a nieskończona pętla, którą wspólnie tworzą, napędza pracę, sukcesywnie budując dramaturgię każdego przedsięwzięcia.

### Koncept

Punkty wyjścia w pracy nad projektem przyjmują różne rozmiary, co warunkuje sposób pracy nad pomysłami i jej rozwój w czasie. Wyróżniam wśród nich dwie grupy. Do tych „większych”, składających się na koncept całego wydarzenia, zaliczyć należy elementy podstawowe, obecne w szerokim planie. Przede wszystkim będą to:

- temat(y);
- forma wydarzenia / sytuacja, na której opiera się spektakl;
- zasady świata przedstawionego / funkcjonowania performerów w przestrzeni;
- przyjęte struktury narracyjne;
- kryteria adaptacji / kompozycji elementów;
- wyjściowy materiał / tekst literacki;
- sposób funkcjonowania performerów / budowania postaci;
- organizacja przestrzeni i strategię działania w niej;
- praca z obiektem / rekwizytem;
- kostium;
- wideo;
- ustanowiona z widzem relacja.

Te czynniki wymagają podejmowania na odpowiednich etapach pracy wiążących decyzji – zakresiania najszerszych nawiasów, w których mogą rozwijać się czynniki „mniejsze”:

- zawartość poszczególnych scen czy sekwencji spektaklu i potencjalne kierunki ich rozwoju;
- długość ich trwania;
- tempo poszczególnych scen / elementów wydarzenia;
- dynamika całości materiału;
- praca ciała / choreografia;
- tekst;
- założenia danej sceny;
- tematy do improwizacji.

Powyższe cząstki charakteryzuje, moim zdaniem, znacznie większa elastyczność niż te, które wiążą koncept, na przykład: dużo łatwiej, nawet na zaawansowanym etapie pracy, zmienić założenia konkretnej sceny, jej rytm, wyciąć dużą partię tekstu lub wydłużyć partię ruchu, niż przebudować zasady funkcjonowania przestrzeni czy świata przedstawionego. Nie ma jednak żadnych ustalonych norm, które określałyby termin podjęcia konkretnych decyzji. Na pewne przesunięcia w nawet najbardziej podstawowych ustaleniach nigdy nie powinno być za późno, jednak niedoprecyzowanie w odpowiednim czasie zawartości któregoś z szerszych nawiasów niesie ryzyko zagubienia, a nawet rozpadu procesu.

Praca nad dramaturgią przypomina mi niekiedy pracę DJ-a, który, zamiast na dźwiękach, pracuje na wyobraźniach i intuicjach. Dramaturg zbiera skrawki-sample od wszystkich twórców zaangażowanych w proces i tworzy z nich piosenki – łączy je, układa w struktury, nadaje nowe sensy. Z tego powodu przypomina mi także trochę wróżbitę albo wojennego stratega: musi umieć przewidzieć, co z tych intuicji bardziej się „opłaca”, które konsekwencje jakiegoś pomysłu są bardziej pożądane, a które z kolei otwierają nową możliwość, o jakiej nikt wcześniej nie pomyślał lub myśleli o niej wszyscy, chociaż wprowadzenie jej w życie z jakiegoś powodu nie wchodziło dotąd w grę. Pod tym względem dramaturg jako strateg sprawdza, ile w czym jest „paliwa” lub „prądu” – która z propozycji jest najbardziej wydajna, która może przerodzić się w pomysł, na przykład, na mechanizm funkcjonowania całego wydarzenia, a która z kolei wystarczyć może jedynie na drobny zabieg w jednej scenie.

### Punkt wyjścia

W procesie tworzenia wydarzenia performatywnego rozpoznaję dwa moduły pracy: nad konceptem i nad materiałem (research), jednak zaznaczam, że pracę nad konceptem, czyli pomysłami na projekt w szerokim planie, rozumiem także jako pracę praktyczną. Podział procesu na czas „do rozpoczęcia prób” i docelową pracę na scenie jest, w moim poczuciu, sztuczny. W „większych” pomysłach nie chodzi o wcześniejsze przygotowanie rozumiane jako zabezpieczenie się czy budowanie kontekstów, które pozwolą później coś zrealizować. „Przed” i „po” istnieją tylko w teorii, a research nigdy się nie kończy: to ciągle eksplorowanie jakiegoś tematu lub tekstu, rozwijanie myśli, pojawiających się najpierw w załączkach. Wyjściowe składowe konceptu mogą w każdej chwili ulec zmianie, jeżeli wymaga tego dalszy rozwój projektu. W procesie teoria i praktyka są jak jajko i kura – trudno

powiedzieć, co pojawia się pierwsze. Pomysły muszą zostać aktywowane poprzez działanie, następnie wraca faza teoretyzowania, po niej następuje znowu działanie (Gob Squad, 2010, s. 22). Wiele pomysłów brzmi świetnie, gdy zostają wypowiedziane, jednak sprawdzone w praktyce okazują się bez sensu.

Punkty wyjścia potrzebne do ustalenia podstawy pracy w praktyce wiążą się już z planowaniem produkcji. W teatrach instytucjonalnych zazwyczaj dość wcześnie muszą zapaść ustalenia co do kostiumów i scenografii – związane jest to z gospodarowaniem budżetem, który zatwierdzić musi dyrekcja teatru. W przypadku projektów niezależnych oznacza to bardzo często konieczność uwzględnienia w koncepcji aplikowania o fundusze, jeszcze bez gwarancji realizacji projektu. Członkowie Gob Squad w swojej książce zaznaczają, że ich główny pomysł na spektakl jest konstruowany zazwyczaj na podstawie sytuacji społecznej, przestrzeni (*site-specific*) albo relacji pomiędzy publicznością a performerami. Co ciekawe, zazwyczaj, gdy zostaje przyznany grant, twórcy nie są już zainteresowani pierwotnymi pomysłami. Praca zaczyna się praktycznie od nowa (z wyjątkiem pewnych aspektów, które muszą zostać zrealizowane w związku np. ze źródłem finansowania) – tamte intuicje zostały już gdzieś wykorzystane, podczas gdy grupa czekała na pieniądze. Jak sami mówią, w ich przypadku

[...] punkt wyjścia do pracy może pochodzić z wielu źródeł. Zlecenie z instytucji może pobudzić istniejący już wcześniej pomysł, marzenie by pracować w konkretnej przestrzeni, albo odpowiedź na szczególny moment w czasie – z tego wszystkiego może wyniknąć nowa idea. Celem jest odnalezienie pomysłu tak czystego, że można go podsumować w jednym zdaniu, to jest podstawowy koncept spektaklu. Później rozpoczyna się gromadzenie obrazów i momentów, szukanie zasad, strategii i wyznaczników struktury. Im czystszy jest pierwotny pomysł, tym więcej w nim tego, co się nie starzeje. Zostanie w nim życie (Gob Squad, 2010, s. 21-22).

### Komunikacja

Niezależnie od modułu, nad którym odbywa się praca (często zresztą nad konceptem i materiałem jednocześnie), tworzenie wydarzenia performatywnego ze względu na udział zespołu twórczego zakłada potrzebę nieustannej komunikacji. W przypadku prac solowych komunikacja zyskuje wektor do wewnątrz. Pojawia się potrzeba rozmawiania z samym sobą, dobierania się do siebie w celu wyłonienia własnych potrzeb i intuicji. Praca nad rozwojem punktów wyjścia przypomina trochę wywabianie pomysłów z podświadomości. Oprócz standardowej wymiany myśli w formie rozmowy, pomysły krążą w obiegach elektronicznych, zwłaszcza jeżeli z jakiegoś powodu współpraca odbywa się przez pewien czas zdalnie. W grę wchodzi wszystkie komunikatory, które mogą przekazywać informacje i inspiracje. Powszechną praktyką jest tworzenie na Facebooku grup członków projektu, które ułatwiają komunikację wewnątrz grupy. Inspiracje mogą

być udostępniane na grupowej tablicy, przez co trafiają do wszystkich zainteresowanych w trochę mniej oficjalnym trybie niż np. droga e-mailowa. W projektowych grupach funkcjonuje obrót informacjami zarówno merytorycznymi (np. inspiracje w formie wideo czy utworów muzycznych), jak i technicznymi (np. godziny i miejsca prób). Podobnie działają dyski internetowe – magazyny pamięci, do których wrzucać można również większe partie materiału: rejestracje prób, wideo itd. Dysk Google w zakładce „dokumenty” ma przydatną dla dramaturgów opcję: współdzielenie dokumentu – edytowanie jednego pliku przez kilka osób jednocześnie, tak że edytujący na bieżąco widzą wprowadzane przez współpracowników zmiany. Ta funkcja sprawdza się przy formułowaniu zarówno wniosków o granty, jak i np. materiałów promocyjnych do spektaklu; jest to też idealne miejsce do kolektywnego pisania scen. Twórcy mają własne sposoby na zarządzanie informacjami. Paweł Świątek stosuje w tych celach aplikację, która pozwala jej użytkownikom udostępniać notatki i zdjęcia oraz organizować i wyszukiwać dane. Przyporządkowuje on swych współpracowników do konkretnych projektów, tak żeby mógł sprawnie za pomocą jednego narzędzia – komunikatora – konsultować jednocześnie dramaturgię, kostiumy i scenografię, a w razie potrzeby połączyć je, sumując okienka czatów czy udostępniając notatki. Po zakończeniu pracy nad spektaklem cały zbiór informacji przetrada się w archiwum, do którego można w każdej chwili zajrzeć, by wyszukać jakąś potrzebną do innego projektu informację.

### „Podaj dalej”

Przy wszystkich udogodnieniach technicznych, nadal niezawodnym kanałem komunikacji pozostaje e-mail i zwyczajna wymiana wiadomości. Pracując zdalnie w dotcompany<sup>2</sup>, używaliśmy maila do opracowywania naszych pomysłów do aplikowania o fundusze. Przy rozpisywaniu któregoś z kolei projektu Bartek Ostrowski zaproponował metodę „podaj dalej”, która miała nam posłużyć jako szkic wniosku o rezydencję. E-mail, z którym ta metoda pojawiła się w naszej pracy, zaczynał się tak:

„Kilka prostych zasad. Opracowanie tego konceptu polegać będzie na przesyłaniu sobie poniższego pliku i uzupełnianiu go o pomysły, myśli, skojarzenia. Taka metoda ma na celu zbudowanie siatki skojarzeń – stworzenie świata zagadnień i tematów, w obrębie którego będzie można zacząć pracę – formułować koncept. Metoda jest nowa, świeża, własna. To my ją tworzymy. Dokument składać się będzie z kilku podpunktów. Staramy się po otrzymaniu pliku uzupełnić każdy podpunkt – zawsze w nawiązaniu do tego co jest już zawarte. Każdy z podpunktów może być uzupełniony o składniki w ilości od jednego do trzech. Przy każdorazowym otrzymaniu pliku możliwe jest dodanie nowego podpunktu – rozpoczęcie nowego łańcucha znaczeń. Staramy się aby dodawane przez nas treści stanowiły esencję naszej myśli – naszego skojarzenia czy pomysłu. Dla uporządkowania oddzielamy treści podwójnym myślnikiem «—»”.

Podpunkty, o których mowa, zmieniały się w zależności od konkretnego projektu, jednak ich szkielet pozostawał niezmienny:

Co jest tematem? / Pole tematyczne;  
 Co chcemy z tym zrobić? / Jaki jest nasz cel / Z czym powinien wyjść widz;  
 Co jest lub może być materiałem?;  
 Kim jesteśmy? / Kim będziemy / Jaką wspólnotę tworzymy?;  
 Forma: jak to sobie wyobrażamy?;  
 Relacja z ciałem;  
 Pomysły na sceny / Pomysły na działania / Przecucia / Coś, co luźno nam wpada;  
 Przestrzeń;  
 Kostiumy;  
 Muzyka;  
 Lektury / Filmy / Cytaty / Teksty wokół / Terminy wokół;  
 Inne inspiracje;  
 Propozycje tytułu;  
 Zespół realizatorski;  
 Tok pracy / Etapy pracy / Kalendarz;  
 Budżet.

Uzupełnianie tych rubryk i podawanie sobie maila w zamkniętym obiegu grupy jest jak kreatywny ping-pong. Kiedy „podaj dalej” zrobi pełen obieg, można zaobserwować, w jaki sposób nasze propozycje wpłynęły na pomysły innych członków zespołu, ich dopiski z kolei inspirują dalsze poszukiwania. Kiedy wszyscy mają poczucie, że takie „rozpulchnianie” się wyczerpało (nowe pomysły przestają się pojawiać), nadchodzi czas podsumowania. Zazwyczaj wtedy należy się spotkać i realnie spojrzeć na ten magazyn pomysłów: czy rzeczywiście wykuwa się z niego klarowny koncept? Czy jakieś tendencje się wyróżniają? Które z nich się wykluczają? Odpowiedzi na te pytania to zacząć przyszłej dramaturgii projektu.

### Teczka dramaturgiczna

Z takim mnożeniem i magazynowaniem intuicji kojarzy mi się budowanie teczek dramaturgicznych (*production casebook*)<sup>3</sup>. To ogólne określenie pakietów informacji – przygotowujących zazwyczaj przez dramaturga jako inspirację dla reżysera bądź aktorów. Katherine Profeta przywołuje definicję teczek usłyszaną od swojego profesora na kursie dramaturgii:

[Teczka] może zawierać następujące elementy: 1. kulturowy, historyczny, społeczny grunt sztuki<sup>4</sup>, 2. ważne informacje o autorze, które mogą mieć wpływ na interpretację sztuki, 3. komentarze odautorskie w formie wywiadów, listów, fragmentów innych prac autora, 4. odniesienia do sztuki autorstwa innych twórców, 5. prace malarzy, rzeźbiarzy oraz fotografów, które mogą zainspirować, dopełnić lub postawić wyzwanie dla pracy reżysera, 6. lista powiązanych tematycznie filmów wraz z krótkim komentarzem co do ich ewentualnej użyteczności w produkcji, 7. wybiórcze kalendarium dotychczasowych realizacji sztuki. Nacisk położony jest na przygotowaniu teczek jako narzędzia do eksploracji, a nie narzuconego przewodnika (Profeta, 2015, s. 68).

Profeta starannie analizuje wady i zalety tej metody pracy. Zauważa, że dramaturg przygotowujący teczkę odniesień wchodzi w rolę detektywa-kuratora, kogoś, kogo ekscytuje zarówno pochłanianie archiwów, jak i ciągle segregowanie tego, co najbardziej „ważne”, „trafne” czy „na temat”, aby mogło „karmić, dopełniać i stawiać wyzwania”. Jako że i z pozycją dramaturga ściśle związana jest samoodnawiająca się ciekawość, funkcja badacza-poszukiwacza jest polem, na którym ta ciekawość może rozkwitać, co jest ważne dla rozwoju każdego procesu twórczego, niezależnie od tego, czy stymulowany jest przez dramaturga. Profeta zwraca także uwagę na ważny aspekt wiążący przygotowywanie takiej teczeki z układem sił. Zachodzi niebezpieczeństwo, że dramaturg funkcjonować będzie jako ten, który natrudził się w samotności i całą pracę wykonał sam, na zapas, w imieniu wszystkich, by przejąć rolę instruktora, co może prowadzić u reszty zespołu do fałszywego poczucia, że jest się zwolnionym z myślenia. Zaproszenie do eksploracji – gdy pojawia się z całym zestawem uprzednio wybranych narzędzi, staje się mniej twórcze: „jeżeli ktoś stworzy pozory, że zna już wszystkie odpowiedzi, rozmowy pełne wątpliwości, będące sercem pracy nad dramaturgią, przeniosą się gdzie indziej, poza dramaturgiem” (Profeta, 2015, s. 69). Profeta przywołuje także słowa Tima Etchellsa, który uważa, że proces twórczy żywi się skrawkami, bo „na wpuł zdemolowane domy są najlepszymi miejscami do zabawy”. Z tego powodu członkowie Forced Entertainment zawarli niepisana umowę, że nikt nie wnosi do procesu niczego zbyt gotowego (Profeta, 2015, s. 69). Szczery research to bycie w sytuacji ciągłego poszukiwania. Otwartym procesom, uruchamianym według autorskich scenariuszy, potrzeba bardzo rozległego pola inspiracji, by realna praca twórcza mogła wystartować. Kopanie w archiwach umożliwia dotarcie do źródeł, mogących posłużyć za podwaliny całego projektu lub spowodować zwrot w rozwijaniu konceptu. Podczas pracy nad *Second-hand '68*<sup>5</sup> byłam częstym gościem w muzeum Polin, zbierając materiały dotyczące żydowskiego doświadczenia Marca, odsłuchiwałam nagrania tzw. *oral history*, czyli archiwum historii mówionej tworzonego w Polin jako baza wywiadów z emigrantami marcowymi. Mając znikomą wiedzę na ten temat, chciałam jak najwięcej wchłonąć, by móc uruchomić w sobie jakiegokolwiek szczere intuicje co do tego projektu. Wsłuchując się w relacje świadków historii, natrafiłam na ślad w postaci informacji o drewnianych, specjalnie zbijanych skrzyniach – tzw. liftach, w których Żydzi w 1968 roku musieli wywozić z Polski swój dobytek. Znalezisko to było zwrotem w moich poszukiwaniach, zdefiniowało cały koncept spektaklu, pozwoliło stworzyć jego znaczeniowy fundament. Archiwum historii mówionej posłużyło także do opracowania jednej z sekwencji spektaklu, w której performerzy instalowali w przestrzeni fragmenty wypowiedzi świadków historii Marca '68.

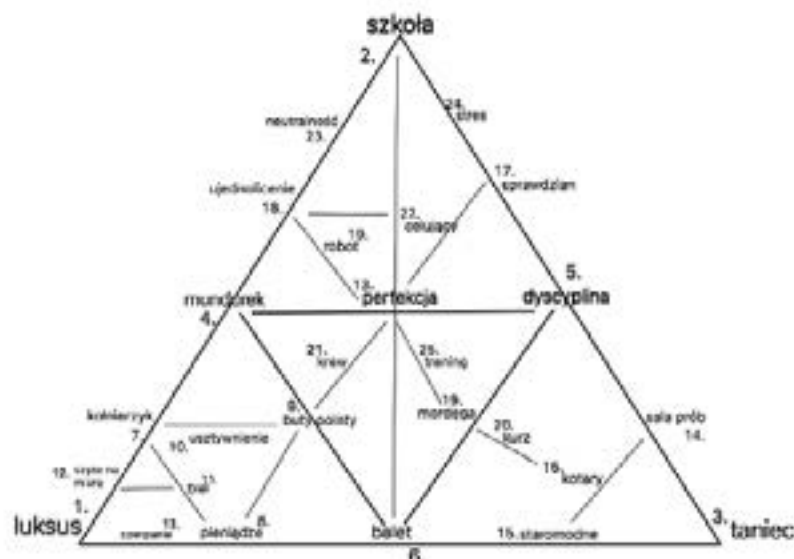
### Dokumentacja

Praca nad wytwarzaniem konkretnego materiału również wymaga wypracowania narzędzi do obsługiwania pomysłów. Zwłaszcza projekty tworzone od zera potrzebują

specyficznego rodzaju stymulantów, pozwalających rozwinąć punkt wyjścia. Bardzo ważną praktyką jest zbieranie i katalogowanie pomysłów. Stereotypowy obraz dramaturga jako człowieka siedzącego przed komputerem i zapisującego każde wypowiedziane w sali prób zdanie jest na pewno ograniczony, ma jednak wiele wspólnego z rzeczywistością. To researchowanie na bieżąco: gdy wszystko może stać się bodźcem dla rozwoju danego elementu projektu, gromadzenie materiałów tak ulotnych jak fragmenty wypowiedzi poszczególnych członków zespołu może zapoczątkować w przyszłości. W dodatku, kiedy nie istnieje scenariusz, robienie notatek z poszczególnych zdobyczy z prób jest konieczne. Nawet jeżeli te zapiski nie miałyby bezpośrednio zaistnieć w procesie, to pozwalają dramaturgowi dostrzegalnie rozbudować wyobraźnię spektaklu, na bieżąco archiwizować proces, by uczynić go jak najbardziej przejrzystym i dostępnym. Taka dokumentacja może też mieć formę prywatnych zapisków. Raimund Hoghe, dramaturg współpracujący z Piną Bausch podczas pracy nad *Bandoneonem* (1980), prowadził pamiętnik, który po latach został opublikowany (Hoghe, 2016). Dokumentuje on pracę Tanztheater Wuppertal, został zilustrowany zdjęciami autorstwa Ulli Weissa oraz osobistymi fotografiami i notatkami tancerzy. Hoghe dokumentuje pracę nad spektaklem od pierwszego dnia prób aż po dzień premiery, opisując rozwój projektu, przytaczając słynne pytania Bausch kierowane do tancerzy i udzielane przez nich odpowiedzi, a także prezentując własne refleksje na temat toku pracy.

### Uruchamianie wyobraźni

Jestem przekonana, że podstawowym narzędziem pracy podczas prób jest rozmowa. Ciągłe analizowanie tego, co się przed chwilą zrobiło, planowanie tego, co się zrobi za chwilę, projektowanie tego, co trzeba zrobić później, wskazywanie rzeczy, które się fiksuje. Nieustanne linkowanie, tworzenie map, przepuszczanie ich przez weryfikacyjny „durszlak”. Zanim jednak dojdzie do momentu nazywania konkretnych uzysków z pracy, wyobraźnia musi wygenerować jakikolwiek materiał. W uruchomieniu wyobraźni pomagają różne ćwiczenia-zabawy, które pozwalają rozgrzać twórczy potencjał zawarty w pierwszych ideach. Jednym z takich ćwiczeń są „trójkąty”. Pomagają one wyłuskać z niejasnych intuicji konkrety, na których można już praktycznie pracować. Ćwiczenie polega na rozpisaniu najpierw dużego trójkąta, składającego się z największych zagadnień, np. danej sceny. Następnie na wszystkich bokach trójkąta, pośrodku, należy wpisać słowo, które w jakiś sposób koresponduje, jako szeroko pojęte skojarzenie, z tymi znajdującymi się na przeciwległych wierzchołkach. Nowe słowa tworzą nowe wierzchołki. Poniższy trójkąt stworzyłam wychodząc od trzech pojęć: szkoły, tańca, luksusu. Inspirowany jest trójkątami, które tworzyliśmy z Bartkiem Ostrowskim podczas przygotowywania jego solo na Noc Muzeów w warszawskim Muzeum Pragi<sup>6</sup>. Punktem wyjścia do pracy była postać Janiny Mieczysławskiej, założycielki Szkoły Rytmiki i Tańca Artystycznego w Warszawie (1912), oraz problemy edukacji tanecznej w Polsce.



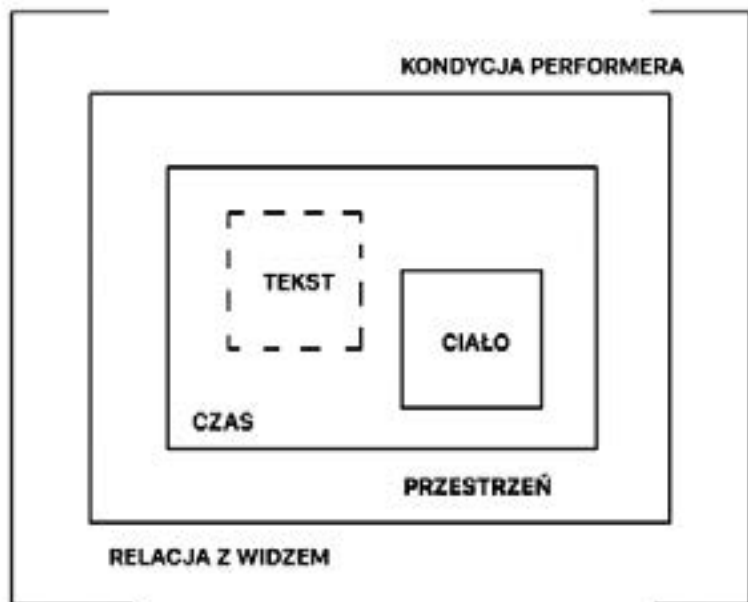
W tej metodzie „rozpulchnianie” tematu za pomocą skojarzeń zyskuje formę graficzną. W efekcie taki trójkąt staje się zapisem procesu myślowego, wskazuje sposób kojarzenia, pozwala z perspektywy dostrzec napięcia tworzące się pomiędzy określonymi zagadnieniami. W ten sposób powstaje siatka połączeń, która w ramach ćwiczenia może zostać wykonana przez kilka osób symultanicznie, przeznaczona do późniejszej wymiany lub porównania; kilka osób może też pracować nad jednym trójkątem. Odnalezione punkty styku podpowiadają różne kierunki dalszej pracy, np. nad tempem (trening, mordega, dyscyplina), pracą z ciałem (uszywanie, neutralność), czy w sferze wizualnej (kotary, kurz, mundurek). Kolejnym etapem byłoby zastanawianie się, jak potraktować te zdobycze – w zależności od znaczeń, jakie chce się uzyskać.

### Przybornik

Niejednorodne pole tworzenia to naturalny habitat dramaturga. Wśród narzędzi, które chciałabym poddać analizie, wyróżniam:

- kondycję performerera;
- tekst;
- ciało;
- czas;
- przestrzeń;
- relację budowaną pomiędzy performerem a widzem.

Postrzegam je jako system naczyń połączonych, wpływających na siebie nawzajem podczas pracy nad materiałem. Relacje pomiędzy nimi staram się zobrazować poprzez poniższy model:



Zaznaczam, że jest to moja subiektywna klasyfikacja narzędzi dramaturgicznych, każda z podobnych teorii jest indywidualna i wynika bezpośrednio z praktyki. Poddając je analizie, chciałabym zacząć od środka układanki, czyli od tekstu i ciała, które pozostają dla mnie w ściślejszej, nierozdzielnej, komplementarnej relacji. Uznaje się, że dramaturg korzysta przede wszystkim z tekstu, nadal pokutuje mylne zrównanie profesji dramaturga i dramaturga. Katherine Profeta zwraca uwagę, że nawet sale prób przedstawień opartych wyłącznie na ruchu są przepełnione słowami, które warunkują komunikację między twórcami. Profeta zaznacza różnicę pomiędzy tekstem a językiem:

Kojarzenie dramaturga z tekstem powinno się destabilizować, ponieważ żadna żelazna opozycja pomiędzy słowami a ruchem jako formami ekspresji teatralnej się nie utrzyma. Można klócić się o to, że może nigdy się nie utrzymywała, ale obecnie jest to praktycznie niemożliwe, zwłaszcza w świetle najnowszych tendencji performatywnych. Artyści znajdują sposoby na to, by słowa mogły tańczyć, by ruch mógł mówić. Znaczenia rzadko już zogniskowane są w słowach lub w tekście indywidualnie, szukać należy ich w interakcji pomiędzy nimi. [...] Istnieje napięcie pomiędzy słowami i ciałem, mową i gestem, przyszłość należy do wszystkich zaangażowanych w proces: choreografów, reżyserów, dramaturgów, performerów – którzy są tym napięciem zainteresowani i mogą wyobrazić sobie, w jaki sposób można je w pracy wkluczać, eksplorować, manipulować, a nawet sabotować. Dla takich artystów to napięcie będzie inspiracją, nie ograniczeniem. Wlicza się w to każdy dramaturg, który przyczynia się do powstania szeroko pojętego współczesnego spektaklu (Profeta, 2015, s. 28-29).

### Tekst

Pracując nad *Second-hand '68* w muzeum Polin tworzyłam autorski scenariusz, jego sporą częścią były teksty dokumentalne – te z Archiwum Historii Mówionej Muzeum Polin oraz nagranie przedstawiające historyczne przemówienie Władysława Gomułki z 19 marca 1968 roku, a także współczesne wypowiedzi polskich polityków prawicy dotyczące kryzysu uchodźczego. Na podstawie tych materiałów powstały dwie sekwencje, nazywane przez nas „Oral” (od *oral history*) oraz „Gomułka”, które w kontekście pracy tekstu i ciała są moim zdaniem szczególnie interesujące. Praca nad „Oralem” zaczęła się od wysłuchania przeze mnie (później także czytałam transkrypcje) kilkudziesięciu nagrań z archiwum muzeum Polin, będących rejestracjami rozmów z emigrantami marcowymi. Wybrałam kilkanaście wywiadów i zabrałam je do sali prób jako anonimowy materiał. Osia spektaklu jest próbą zrozumienia doświadczenia emigracji marcowej sprzed pięćdziesięciu lat oraz próba zbliżenia się do doświadczenia współczesnego uchodźstwa, odczytywanie tych wydarzeń w kontekście antysemityzmu i szeroko pojętej ksenofobii. Chciałam, żeby tekst dokumentalny pojawił się w spektaklu, ale w formie aktywnej. Performerów skonfrontowałam z zadaniem szukania sposobu na zrozumienie wypowiedzianych przez nich słów – próby przyswojenia bolesnych wspomnień marcowych emigrantów, uczynienia ich własnymi poprzez działanie fizyczne. Podczas prób Magda Fejdasz i Patryk Kulik improwizowali z tekstami wydrukowanymi na kartkach, skupiając się m.in. na warstwie brzmieniowej słów, dosłownych skojarzeniach z przywoływanymi w tekście obrazami czy wyrażeniami, znajduwali w ten sposób gesty, pozycje ciała lub czynności, które wykonywali mechanicznie – bez zaangażowania emocjonalnego. Pomiedzy tekstem a działaniem fizycznym tworzył się swego rodzaju rym, który pozwalał performerom na zaakcentowanie danego fragmentu bez ilustrowania go. Tekst zyskiwał jakby dodatkowy wymiar, doświadczenie emigrantów spotykało się z doświadczeniem ciała i przestrzeni w czasie rzeczywistym.

Finalnie Magda i Patryk odczytywali tekst w całości, po czym wyjmowali z niego krótki fragment lub słowo i zapętlali je, wypowiadając je równoległe z działaniem, przemieszczając się w przestrzeni. Teksty, wydrukowane na tabliczkach przypominających muzealne deskrypcje, mocowali na ścianie lub na podłodze, zasiedlając w ten sposób przestrzeń słowem i działaniem. W muzeum otwierała się niewidzialna ekspozycja, tworzona na oczach widzów, zmaterializowana wyłącznie w działaniu. Po zakończeniu widzowie mogli podchodzić do tabliczek i odczytywać teksty.

W podobny sposób żywa wystawa tworzona była w „Gomułce”, gdzie filtrem dla materiału dokumentalnego było również ciało performerów, którzy poprzez działanie mieli niejako wskrzesić figurę Władysława Gomułki. Pierwszym etapem pracy było wnikliwe obejrzenie nagrania przemówienia Gomułki. Poprosiłam performerów, aby oglądając nagranie, zamiast na jego treści (którą już znali) skupili się na fizyczności przemawiającego – w jaki sposób się porusza,

jakie wykonuje gesty, jak przejawia się jego mimika twarzy, czy jakieś słowa wypowiada w charakterystyczny sposób lub powtarza je z jakiegoś powodu itp. Naszym celem było wyabstrahowanie z tego nagrania elementów, które składają się na personę Gomułki – rozłożenie go na czynniki pierwsze. W ten sposób powstały samodzielne cząstki fizyczności dane aktorom do eksploracji, m.in. „pompki” (od specyficznego podtrzymywania mównicy), „okulary” (od nawyku sięgania ręką do oprawek), „wciąganie powietrza”, „groźący paluszek”, „machanie ręką”, „oklaski”. Następnie aktorzy odtwarzali te gesty, niejako ćwicząc je zapętlone na sobie, w różnym napięciu i konfiguracjach, niczym na aktorskiej siłowni. Tak rozmontowana postać w spektaklu formowała się na nowo, w trybie eskalacji. Zależało nam na tym, żeby figura Gomułki stopniowo budowała się na oczach widzów, od małych, pojedynczych gestów, do pełnej, dynamicznej, upiornej formy, z tych mechanicznie oddzielonych od siebie, zapętlonych elementów tworząc coś na kształt zmartwychwstałego potwora Frankenstein – w dodatku podwojonego. Obowiązywała bowiem zasada, że dany gest lub ruch może być wykonywany tylko przez jednego z performerów, więc nasz Gomułka, osadzony jednocześnie w dwóch ciałach, był w stanie robić dwie rzeczy naraz. Z treści przemówienia pozostały tylko charakterystyczne, wykrzykiwane wyrażenia: „na pewno tak”, „kategoria” oraz „jeszcze dziś”. Do tak funkcjonujących ciał performerów dołączył tekst wyjęty z wypowiedzi Jarosława Kaczyńskiego, Beaty Szydło oraz Mateusza Morawieckiego, w których tłumaczą oni aktualną polską politykę uchodźczą. Taki zabieg wydawał mi się z początku rysowany bardzo grubą krechą i przez to jawił się jako ryzykowny, jednak udało się osiągnąć zamierzony efekt – większość widzów, o czym mówiono na dyskusji po spektaklu, zakładała, że autorem wypowiedzianego przez performerów tekstu (nasyconego ksenofobiczną retoryką, podawaną w mniej lub bardziej bezpośredni sposób) jest Władysław Gomułka. Jedna z widzek zwróciła mi nawet w kularach uwagę, że musiałam chyba popełnić błąd, bo przecież pięćdziesiąt lat temu nie istniała jeszcze Unia Europejska, dlaczego więc mówił o niej sekretarz partii. Poprzez działanie tekstu i ciała udało nam się zawirusować historię – stworzyć jej alternatywny wymiar, w którym populistyczne ciało mówcy i treść jego przekazu stają się ponadczasowym, uniwersalnym komunikatem o nietolerancji.

### Ciało. Działania fizyczne

Ciało jest namacalnym środkiem wyrazu, lecz żeby mogło mówić, potrzebuje specyficznego wrażliwości, która zobaczy i usłyszy w nim cały potencjał. W ten sposób pisze o tym André Lepecki:

Denerwuje mnie to ciągle mówienie o „patrzaniu”. Jestem głęboko przekonany, że dramaturgia zakłada przebudowę całej anatomii, nie tylko oczu. Gdy zaczynam pracę nad nowym spektaklem, kwestia anatomii staje się bardzo ważnym i dosyć dosłownym zagadnieniem. Rozmawiamy o ciele tancerza, ciele choreografa, o ciele spektaklu. A gdzie jest w tym

ciało dramaturga? W jaki sposób dramaturg adaptuje swoje ciało do dynamiki obecnej w sali prób? Jestem przekonany, że ciało dramaturga nie jest tym anatomicznym potworkiem, tzw. „zewnątrznym okiem”. To bardzo ważne, aby o tym mówić, „zewnątrzne oko”, wyrażenie tak często opisujące personę dramaturga przypomina mi o Kartezjuszu przed napisaniem jego *Medytacji*, eksperymentującym z oczami zwłok, próbującym zrozumieć percepcję poprzez martwe oczy. Tak jakby percepcja była funkcją samodzielną, dającą się oddzielić od reszty ciała, umysłu, duszy i pasji. Możemy powtarzać: „Taniec jest sztuką opartą na obrazie. Należy polegać na oku”. Moją odpowiedzią byłoby – jasne, muszę wkluczać wzrok. Ale pytanie brzmi: w jaki sposób wkluczyć pozostałe zmysły? To jest najważniejsze zadanie dla dramaturga tańca – ciągle eksplorowanie potencjalnych manifestów zmysłów<sup>7</sup>.

André Lepecki mówi o dramaturgu tańca, jednak jestem przekonana, że jego impresje można odnieść do każdego procesu, który ciało traktuje w sposób nieprzezroczysty.

Perspektywa bezpośredniego, fizycznego zaangażowania dramaturga w proces twórczy jest mi bardzo bliska. Mimo że nie mam wykształcenia choreograficznego i moja wiedza o ruchu w sensie technicznym jest znikoma, w sali prób staram się wiele rzeczy pokazywać albo wypróbować na sobie (jeżeli coś leży w moich możliwościach), mieć bezpośredni dostęp do danego materiału, realnie go poczuć – tak, by móc też coś ze środka zaproponować, w swoim języku. Nazywam to roboczo „myśleniem kreskówkowym”; podczas prób często zakładam, że ciało może wszystko – wyobrażam sobie jakiś ruch lub działanie, zanim zdążę pomyśleć, czy jest ono do zrealizowania (np. czy performerzy są w stanie aż tak się zgiąć, skulić, sięgnąć tak wysoko, schylić się tak nisko). Wiele z takich kreskówkowych propozycji jest niemożliwych do dokładnego wykonania, ale w interakcji z pozostałymi członkami zespołu (zwłaszcza jeżeli w sali obecny jest choreograf lub świadomy ciała performer) może przerodzić się w propozycję alternatywną, twórczo wykorzystującą pierwsze sugestie, a co za tym idzie, w jakiś sposób je realizującą. Ciało to dla dramaturgii kanał, przez który można coś opowiedzieć. Odnosi się to do każdego spektaklu, w którym twórcy świadomie traktują ciało aktorów-performerów, niezależnie od tego, jaką metodą lub w jakich warunkach (instytucja, miejsca niezależne) powstaje. Taki spektakl, nawet jeżeli pracuje na materiale dramatycznym (tak klasycznym jak np. teksty Szekspira czy Czechowa w niezmienionej formie) – ma niejako dodatkowy kanał komunikacji z widzem, bardziej zmysłowy, podświadomy.

Podczas pracy nad *Second-hand '68* w muzeum Polin bardzo ważną składową pracy z ciałem była obecność obiektów. Zgromadzone w replice marcowej skrzyni, reprezentowały przedmioty osobiste współczesnych uchodźców. Performerzy w roli muzealnych kustoszy otwierali skrzynię, po czym przystępowali do działania z obiektami. Chciałam uruchomić przy tym ich fizyczność, jednak w wypadku tej sekwencji bez



dotatkowego, namacalnego czynnika w postaci materiału, bardzo łatwo było podczas improwizacji otrzeć się o dosłowność, będąc pod wpływem silnego tematu lub sugerującego oczywiste skojarzenia obiektu. Część obiektów była bardzo mocno nacechowana znaczeniowo, jak np. kamizelka ratunkowa lub koc termiczny – przedmioty, które stały się już rozpoznawalnymi symbolami, używane były także wielokrotnie przez artystów wizualnych<sup>8</sup>. Poszukiwałam więc narzędzi, które pozwoliłyby performerom działać z obiektami niejako poza świadomością tematu spektaklu, i które pozwoliłyby mi twórczo pracować z wygenerowanym przez nich materiałem. Przy tym projekcie ogromną inspiracją był dla nas system funkcjonowania muzeum, podczas fazy researchu sporo czasu spędziłam w tym budynku, trafiłam także do pracowni konserwatorskiej. Ta wizyta i rozmowa z Anną Sembiring, konserwatką, zaowocowała zbudowaniem całego systemu narzędzi do działania z obiektami, z wykorzystaniem których pracowałam później z performerami podczas improwizacji. Początkiem budowania tych narzędzi było potraktowanie otwarcia skrzyni i ujawnienia jej zawartości jako wykopalisk. Kustosze zamienili się więc w archeologów, którzy mają za zadanie ostrożnie rozdzielić splątane ze sobą elementy<sup>9</sup>. Na próbach całkiem poważnie mówiliśmy o szczątkach dinozaura, które trzeba w pierwszej kolejności zabezpieczyć<sup>10</sup>. Bardzo ważnym aspektem tego przesunięcia był fakt, że gdy obiekty w skrzyni zyskały status przedmiotów z wykopalisk, performerzy uzyskali potrzebny im do działania dystans. Mogli patrzeć na butelkę wody jak na wydobyte z ziemi fragmenty bardzo starej ceramiki, które należy odłączyć od reszty sterty i przenieść w inne miejsce, nie myśląc o temacie spektaklu (a co za tym idzie, o cierpieniu tysięcy osób, które ta butelka wody reprezentuje). Uruchomienie takiej wyobraźni na poziomie fizyczności dało przede wszystkim uzysk w postaci stosunku do przedmiotów, przejawiającego się w ciele performerów – ich ruchy stały się bardzo skupione i precyzyjne. Zwróciliśmy uwagę, że chociaż w ten sposób pracowały głównie dłonie, które dotykają i przenoszą obiekty, to miały one wpływ na całe ciało. Uzyskiem z jednej z improwizacji było przygotowanie performerów do zabezpieczenia „znalezisk” – po otwarciu skrzyni, zanim przeszli do jej zawartości, przygotowywali ciała do pracy: rozgrzewali ręce, zdejmowali buty (Magda), zakasowali rękawy (Patrik). Po odseparowaniu elementów od siebie performerzy przystępowali do działania na obiektach, które nazwaliśmy zabiegami konserwatorskimi. W serii kilku improwizacji Magda i Patrik mogli robić ze zgromadzonymi przez nas przedmiotami wszystko. Chodziło o oczyszczanie, ogrzewanie, wygładzanie, przyciskanie itp. Narzędziem, za pomocą którego wykonywane były te czynności, zastępującym narzędzia konserwatorskie, były ciała performerów, których mogli używać dowolnie. Improwizowaliśmy, poszukując działań, jakie otwierałyby najszersze pole skojarzeń dla widza, dając możliwość różnych interpretacji. Moja rola jako twórcy polegała w tym wypadku na obserwowaniu trwających czasami po kilka godzin improwizacji i omawianiu ich z performerami. Zgodziliśmy

się wszyscy, że najmocniej działają czynności najprostsze, które zabiegi konserwatorskie traktują niejako ogólnie, jak np. przyciskanie – wykonywane jednak taką częścią ciała, która rzadko cokolwiek przyciska, np. biodrem lub policzkiem. Konkretnie przykłady: rozprasowywanie flagi<sup>11</sup> poprzez rytmiczne turlanie się po niej lub przyciskanie fotografii do ziemi gołą stopą. Performerzy starali się więc nie używać rąk w działaniu z przedmiotami, angażując do tego całe ciało, szukając nieoczywistych połączeń. Bardzo ważnym czynnikiem było dbanie o intensywność ruchu lub rytm, z jakim wykonywane były działania. Performerzy wykonywali abstrakcyjne czynności, wiedząc jednocześnie dokładnie, co robią (ogrzewam, rozdrabnam itd.), co zwalniało ich z konieczności budowania jakichkolwiek obrazów; te miały pojawiać się wyłącznie w wyobraźni widza. Mogli po prostu działać, skupiając się na elementach czysto fizycznych (jak np. siła nacisku na dany obiekt). Cała sekwencja konserwacji przedmiotów miała na celu pracować na pole wyobraźni dla widza, który mógł interpretować ją dowolnie, będąc jednak pod wpływem wcześniejszych scen spektaklu i tematu obecnego cały czas w przestrzeni gry pod postacią obiektów. Początkowo nie towarzyszył tej scenie tekst, dodałam go później (przy drugim i trzecim pokazie w marcu), dotyczył on jednak rzekomych wykopalisk, nie odnosił się do tematu spektaklu bezpośrednio – przedmioty mówiły same za siebie.

### Czas

Istotnym narzędziem przy omawianiu składowych dramaturgii wydarzenia performatywnego jest czas. W wypadku współczesnych tendencji sztuk performatywnych szczególnie interesująca jest dla mnie *endurance art* (sztuka wytrwałości). Dla tego gatunku, wywodzącego się ze sztuki performance, charakterystyczna jest pewna trudność, jaką celowo nakładają na siebie performerzy, np. cielesny ból, osamotnienie lub fizyczne wyczerpanie. Odnogą *endurance art* są *durational performances* (w wolnym tłumaczeniu: performanse trwania, hasło to nie doczekało się jeszcze fachowego określenia). Wiele realizacji z gatunku *durational pieces* mają na swoim koncie członkowie grupy Forced Entertainment<sup>12</sup>. Tim Etchells, lider grupy, poddając tę specyficzną formę analizie, zwraca uwagę na kondycję performerów:

Cały sens w trwaniu jest w tym, że nakłada ono pewien rodzaj presji na ciebie jako na performera. Jesteś zmęczony, twój mózg zwalnia, zanika twoja zdolność do ogarniania siebie samego na scenie, do stawania na wysokości zadania... Zazwyczaj w przeciągu godziny lub dwóch jesteś raczej wycieńczony, wtedy zaczynasz się rozpadać. Oglądanie ludzi w takim stanie jest bardzo interesujące, możesz zobaczyć performerów odrobinę bezbronnych<sup>13</sup>.

W przypadku *Second-hand '68* przez większą część dwóch tygodni prób błędziłam pomiędzy spektaklem a instalacją (docelowo w formie *durational piece*), nieświadomie mieszając ich porządki. Pracowałam z aktorami symultanicznie

nad jakościami kompatybilnymi zarówno z zamkniętą formą spektaklu, jak i otwartą formą performatywnej instalacji, które wzajemnie się wykluczały; w tym wypadku decyzja dotycząca czasu trwania przedsięwzięcia była czynnikiem kluczowym. Pokazanie tej pracy w formie instalacji *durational piece* pozostało niezrealizowanym marzeniem. Decyzję o skupieniu się na spektaklu podjęłam ze względu na charakter przedsięwzięcia (warsztatowy pokaz w ramach konkursu, czas trwania spektaklu nie mógł przekroczyć półtorej godziny), przestrzeń (za mała, by pomieścić instalację) oraz to, że wiele elementów opracowanych zostało już w trybie spektaklowym, czyli prezentacji. Pod tym względem decyzja była prosta. Elementem, o który tak naprawdę toczyła się gra, było działanie performerów z obiektami w skrzyni. Podczas prób zbudowaliśmy z performerami cały przybornik, służący do obsługi tego materiału. W kontekście tematu spektaklu moją intuicją była potrzeba zbudowania w przestrzeni czegoś nowego, namiastki domu. Instalację (w rozumieniu obiektów ułożonych w jakiejś konfiguracji w przestrzeni), do której dążyliśmy, nazwaliśmy osadą. Podczas prób, rozmawiając o przeznaczeniu konkretnych przedmiotów i podstawowych potrzebach ludzkich, a następnie improwizując z obiektami, opracowaliśmy cały system komponowania przedmiotów ze skrzyni w przestrzeni – własną logikę budowania miasta, które odbywało się w trybie *real-time composition*. Performerzy działali samodzielnie, jednak w niemym porozumieniu, współtworząc mikroprzestrzenie (Dom, Park, Świątynię oraz Schron) poprzez umieszczanie w nich przedmiotów w różnych konfiguracjach. Nie musieli komunikować się ze sobą bezpośrednio ani zakładać, że współtworzą ten sam obszar. To, co dla Patryka było Świątynią, Magda mogła identyfikować jako Schron, na swój sposób interpretując dobór oraz sposób aranżacji obiektów dokonany przez partnera. Kondycja performerów zasilana była przez nieustanne poszukiwanie; budując, pozostawali w szczerym odkrywaniu, obserwowaniu siebie nawzajem, reagowaniu na propozycje – w kreowaniu na bieżąco. Wypracowany na próbach tryb działania w formie improwizacji w ostatecznym rozrachunku okazał się nie do ocalenia. Wymagał więc adaptacji, która polegała na ustaleniu tego, jak miały wyglądać dane przestrzenie – zadaniem performerów było więc ich odtworzenie, a nie wymyślanie ich kształtu na bieżąco. Dodaliśmy również tekst porządkujący aranżowanie, który miał na celu utrzymać działanie na poziomie prezentacji:

Po przeprowadzeniu prac odkrywkowych odnaleźliśmy pozostałości osady.

Datowana na XX-XXI wiek naszej ery, mająca swoje korzenie w historii i kulturze, spora wioska mieszkalna.

Według naszych badań, osada została zniszczona najprawdopodobniej w wyniku katastrofy, której przyczyny trudno zrozumieć, chociaż wydają się naturalne.

Na terenie wykopalisk zabezpieczono obiekty codziennego użytku: pochodzące z tamtego okresu fragmenty ceramiki i przedmioty osobiste, wiele z nich było doskonale zachowanych.

Zdaniem archeologów to odkrycie wnosi bardzo znaczącą korektę w dotychczas utrwalonym obrazie zróżnicowania kulturowo-etnicznego w tej części Europy.

Z perspektywy czasu myślę, że w kwestii zmiany języka tej sekwencji byłam jednak odrobinę zachowawcza (chcąc ocalić jak najwięcej z kondycji poszukiwania w czasie rzeczywistym, która wydaje mi się po stokroć bardziej interesująca). Scena ta potrzebowała sformalizowania, zwiększenia tempa działania, wprowadzenia w nie rytmu, prawdopodobnie użycia bardziej bezpośredniego tekstu. Nie mogąc zrealizować instalacji *durational piece* w pełnej formie, udało mi się ją jednak w jakiś sposób ocalić, w osobie performerera – Oskara Malinowskiego.

### Przestrzeń

W przypadku przestrzeni wydarzeń performatywnych warto odnieść się do sztuki *site-specific*. Termin ten stosowany jest do określenia dzieł sztuki, które powstają z myślą o funkcjonowaniu w konkretnej przestrzeni. Są to interwencje artysty w daną przestrzeń i skutkują jej przeobrażeniem. Termin odnosi się głównie do instalacji w przestrzeni publicznej i w galeriach sztuki. Dzieła *site-specific* mogą zostać przypisane do miejsca na stałe, lecz często są efemeryczne – demontowane wraz ze zmianą ekspozycji. W sztukach performatywnych prace typu *site-specific* prezentowane są często w przestrzeniach pozateatralnych.

*Site-specific* było ważnym zagadnieniem przy *Second-hand '68* ze względu na działanie w muzeum Polin oraz ogromny wpływ, jaki funkcjonowanie muzeum miało na nasz materiał. Przy tworzeniu pierwszych, październikowych pokazów warsztatowych trzy z pięciu ekip realizatorskich pracowały w muzeum, dwie – w TR Warszawa. Polin dysponuje dwiema przestrzeniami „teatralnymi”: dużą salą audiowizualną, w której mieści się nawet czterystu widzów (pokazywał tam swój spektakl Jędrzej Piaskowski) oraz salą warsztatową (w której pracował Grzegorz Jaremko), która w zależności od potrzeb może zostać nagłośniona i oświetlona światłem scenicznym. Regulamin programu „Obcy w domu. Wokół Marca '68” zakładał, że wszystkie trzy projekty wybrane w październiku do następnego etapu konkursu będą realizowane w TR Warszawa. Podczas warsztatów zorganizowanych na najwcześniejszym etapie programu (czerwiec 2017) jeden z uczestników, dramaturg Mateusz Atman, zwrócił uwagę kuratorowi programu Romanowi Pawłowskiemu, że projekty *site-specific* w świetle tej „przeprowadzki” w późniejszych etapach nie mają sensu i uzyskał skruszoną odpowiedź twierdzącą. Na rozmowie-omówieniu konceptu mówiłam o chęci pracy w muzeum, najlepiej w przestrzeni wystawowej. Część wystawowa była ze względów technicznych niedostępna, jednak udało się *Second-hand '68* ulokować w Galerii G9 – sporych rozmiarów neutralnej przestrzeni korytarzowej o nieregularnym kształcie, mieszczącej się na styku kilku wystaw (Zagłada, Miasteczko żydowskie, Współczesność), do której trafia się po zwiedzeniu całej ekspozycji. Liczyłam się

z tym, że przenosiny do teatru będą oznaczać konieczność przearanżowania wielu elementów spektaklu. W październiku starałam się jednak tym nie przejmować, czerpiąc z obecności w muzeum jak najwięcej. Nasz spektakl miał na celu zbudowanie wystawy wewnątrz wystawy; ogromna skrzynia jako główny eksponat generowała eksponaty pomniejsze – wypływała z siebie obiekty oraz była głównym impulsem dla działań performerów, które miały stawać się nienamacalnymi muzealnymi obiektami. Okazało się, że przed następnym etapem zaproponowano nam pozostanie w muzeum, co potraktowałam jako ukłon w stronę naszego projektu, a przede wszystkim docenienie jego specyfiki.

### Kondycja performer/relacja z widzem

Chciałabym poruszyć jeszcze temat, który w moim poczuciu w najlepszy sposób realizuje współdziałanie analizowanych wcześniej narzędzi dramaturgii ciała, instalacji i performansu – jest to obecność Oskara Malinowskiego w *Second-hand '68*. Tak samo jak przy pokazie październikowym, w marcowej wersji spektaklu zakładałam obecność trójki performerów; wiedziałam, że trzeci performer, Oskar, z powodu innych zobowiązań dołączy do nas po tygodniu pracy. Zdecydowałam nie wprowadzać Oskara we wszystkie zdobycze pierwszego tygodnia prób (tak wiele czerpał z myślenia Patryka i Magdy podczas improwizacji, że nie było sensu sztucznie podpinać pod niego Oskara), lecz planowałam na bazie jego obecności zbudować dla spektaklu „obcy element”<sup>14</sup>. Zastanawiałam się, w jaki sposób aktywnie działający w przestrzeni performer mógłby stać się eksponatem, obiektem – kontekstem dla kilkudziesięciu przedmiotów ulokowanych w replice skrzyni marcowej. Inspiracją była dla mnie praca Ai Weiweia, który na sześciu wazach imitujących chińską porcelanę namalował sceny przedstawiające brutalną rzeczywistość poszukujących azylu współczesnych uchodźców<sup>15</sup>: wojnę, gruzowiska, podróże, przeprawę przez morze, obozy dla uchodźców, publiczne demonstracje. Zabieg umieszczenia współczesnych wydarzeń na sfabrykowanych zabytkach buduje do nich bardzo cenny dystans. Pozwala na nie spojrzeć jako na element kultury, w pewnym sensie przenosi nas w czasie. Domyślna świadomość „tu i teraz”, zestawiona z myśleniem o wielu przeszłych katastrofach, którym mogliśmy zapobiec, robi upiorne wrażenie. Współcześnie, niedaleko od nas dzieją się tragedie, o których nie mamy pojęcia lub które chcemy wyprzeć ze świadomości. Podobny mechanizm miał zafunkcjonować w *Second-hand '68*, w elemencie, nad którym zaczęłam pracować z Oskarem. Działanie to nazwaliśmy roboczo „żywą wazą”. Podczas fazy gromadzenia materiału, ale także już w trakcie prób, oglądałam dziesiątki, jeżeli nie setki fotografii przedstawiających uchodźców: na wielu pokazywani są jako ludzie w drodze, niosący tobołki, siatki, torby i plecaki z całym dobytkiem. Jako że reprezentacja ich dobytku znajdowała się już w skrzyni, zaczęły mnie interesować obiekty służące do przenoszenia innych obiektów. Poprosiłam scenografkę Paulę Grocholską, żeby znalazła

dla Oskara jakąś formę „tobołka”, z którym nie wiedziałam jeszcze do końca, co będziemy robić. Paula przyniosła torbę zrobioną z dość plastycznego, nieprzemakalnego materiału, jaskrawożółtą, przywodzącą na myśl wodę, ponton itp. Kiedy dołączył do nas Oskar, zarzuciłam go intuicjami i materiałami, głównie filmowymi i fotograficznymi. Poprosiłam go także o odwiedzenie wystawy stałej Polin w celu przyjrzenia się sposobom, w jaki eksponowane są muzealne obiekty. Próbowaliśmy początkowo pracować z jego obecnością w przestrzeni jako z „obcym”; podczas niektórych prób przyglądał się działaniu Magdy i Patryka, próbowaliśmy ustalać dla niego zadania kontekstujące ich działania, ale to wszystko w tak niewielkiej przestrzeni nie zdawało egzaminu. Podjęłam wtedy radykalną decyzję, aby Oskara praktycznie unieruchomić, ograniczyć jego przestrzeń do bardzo małego, wytyczonego taśmą kwadratu przy ścianie<sup>16</sup>. Zaczęliśmy próbować z tobołkiem i pozycjami, jakie ciało przyjmuje podczas dźwigania. Kierunkiem był dla nas *timing* działania: żeby uzyskać kontrast do działań Magdy i Patryka (opartych na sporej ilości tekstu i dość intensywnym ruchu ciała). Oskar miał spróbować działać w *slow-motion* do entej potęgi – zmieniać pozycję tak powoli, żeby było to praktycznie niezauważalne dla widza, który miał odnosić wrażenie, że performer jest nieruchomy. Żeby jednak działanie Oskara miało sens, żeby mogło być performansem (a nie teatrem tańca), musiał być w nim autentyczny wysiłek, coś, co sprawi, że bardzo powolne wykonywanie małego ruchu będzie bardzo utrudnione. Wtedy wpadłam na pomysł, żeby tobołek Oskara obciążyć. Znalazło się w nim w końcu ponad pięć kilogramów obciążników. Dźwigałam tobołek przez kilka minut, żeby poczuć wysiłek i trudność; Oskar miał robić to przez ponad siedemdziesiąt minut. Miał za zadanie w trakcie trzech czwartych spektaklu wykonać jeden ruch – przenieść tobołek z własnych barków na ziemię, robiąc to bardzo powoli, kontrolując każdy mięsień, pod tym względem jego działanie zbliżone było do technik japońskiego butō. Oskar, absolwent WTT w Bytomiu, jest bardzo sprawny fizycznie, lecz okazało się to dla niego ogromnym wysiłkiem. Chciałam, by ta „żywa waza” stała się częścią instalacji w przestrzeni, dołączając do reszty obiektów. Magda i Patryk, gdy kończyli już budować swoją osadę, zrywali taśmę ograniczającą przestrzeń Oskara i podawali mu „zakonserwowane” przez nich wcześniej ubranie, które znajdowało się w skrzyni – czerwony T-shirt i dżinsy. Ten strój nawiązywał do Alana Kurdiego, trzyletniego syryjskiego uchodźcy pochodzenia kurdyjskiego, który utonął wraz z matką i bratem przy próbie przepłynięcia Morza Śródziemnego. Zdjęcia jego ciała wyrzuconego na plażę obieły media i wywołały wstrząs, w efekcie wpłynęły na politykę migracyjną niektórych państw<sup>17</sup>. Gdy Oskar odebrał ubranie od Magdy i Patryka, przebierał się, już w naturalnym tempie, następnie wychodził na środek i kładł się twarzą do ziemi, w wybranym przez siebie miejscu. Magda i Patryk mogli go przesunąć, zmienić jego pozycję, podwijali mu rękawy, subtelnie przesuwali jego ręce. Spektakl dobiegał

końca, forma pozostawała otwarta: widzowie byli informowani, że mogą wejść, dotknąć obiektów, zmienić ich ułożenie („Drodzy państwo, nasza ekspozycja będzie otwarta jeszcze przez najbliższe dziesięć minut. Zachęcamy do aktywnego udziału w wystawie”, mówiła Magda pogodnym głosem). Niektórzy z widzów w chwili zakończenia spektaklu trzymali obiekty (jako część budowanej przez Patryka i Magdę osady reprezentowali przestrzeń otwartą, publiczną, tzw. Park), umieszczali je w środku instalacji wedle uznania. Po ostatnim, trzecim pokazie widzowie weszli w bezpośrednią interakcję z leżącym na ziemi Oskarem: położyli mu pod głowę poduszkę, okryli go kocem termicznym, założyli na rękę zegarek – w dużym stopniu tę instalację zmienili.

### Zamiast podsumowania

Współczesne tendencje sztuk performatywnych, pole niestannie zmieniających się zjawisk, sprawiają prawdopodobnie, że niedługo mój słownik przestanie odpowiadać rzeczywistości. To koresponduje z mgławicową naturą dramaturgii. Mam jednak nadzieję, że stanie się tak również dlatego, że przyszłe doświadczenia artystyczne pozwolą mi na modyfikację mojego własnego przybownika, który postrzegam jako zbiór narzędzi wymagający nieustannej aktualizacji i rozwoju. Jestem bowiem przekonana, że twórca działający w sferze dramaturgii musi być gotowy na zmiany, pozostawać w ciągłym ruchu wewnątrz mapy procesu tworzenia.

<sup>1</sup> Zob.: wypowiedź Heidi Gilpin w: deLahunta, 2000.

<sup>2</sup> dotcompany to istniejący od 2015 roku kolektyw, grupa artystów z różnych środowisk, skupiona wokół Patrycji Kowańskiej i Bartosza Ostrowskiego, współpracująca ze sobą w rozmaitych konfiguracjach, eksplorująca zjawiska rzeczywistości, tworząca niezależne wydarzenia wykraczające poza nazwane formy. dotcompany korzysta ze sztuki performansu, tańca, tekstu, muzyki, teatru, wideo oraz architektury, pracując nad wprowadzeniem nowej jakości w kontakcie z widzami. Artyści współpracujący z dotcompany: Magdalena Fejdasz, Oskar Malinowski, Kamil Tuszyński, Paula Grocholska, Karol Kubasiewicz, Agata Woźnicka, Patryk Kulik. Realizacje: *Dali* (2015, Teatr Barakah w Krakowie), *Mewa. Pięć sekund z Czechowa* (2015, Forum Młodej Reżyserii AST Kraków), *Refugee talks* (2016, Warsaw Dance Department), *Koncert indywidualny* (2016, Pracownia Duży Pokój w Warszawie), *Warszawskie tańca* (2017, Pragi w Warszawie).

<sup>3</sup> Profeta przywołuje *production casebook* w rozdziale *Research*, analizując swoją edukację w zakresie dramaturgii teatralnej uprawianej w instytucji. Jej profesory, korzystając z osiągnięć Brechta w Berliner Ensemble, uczyli przygotowywania teczki dramaturgicznej pełnej „różnorodnych materiałów źródłowych” we wczesnej fazie projektu (głównie bazującego na sztuce dramatycznej do złożenia na ręce reżysera).

<sup>4</sup> Słowo „sztuka” w tekście oryginalnym pojawia się w znaczeniu materiału dramatycznego.

<sup>5</sup> *Second-hand '68*, reż. Patrycja Kowańska, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, pokazy: październik 2017 (II etap) / marzec 2018 (III etap).

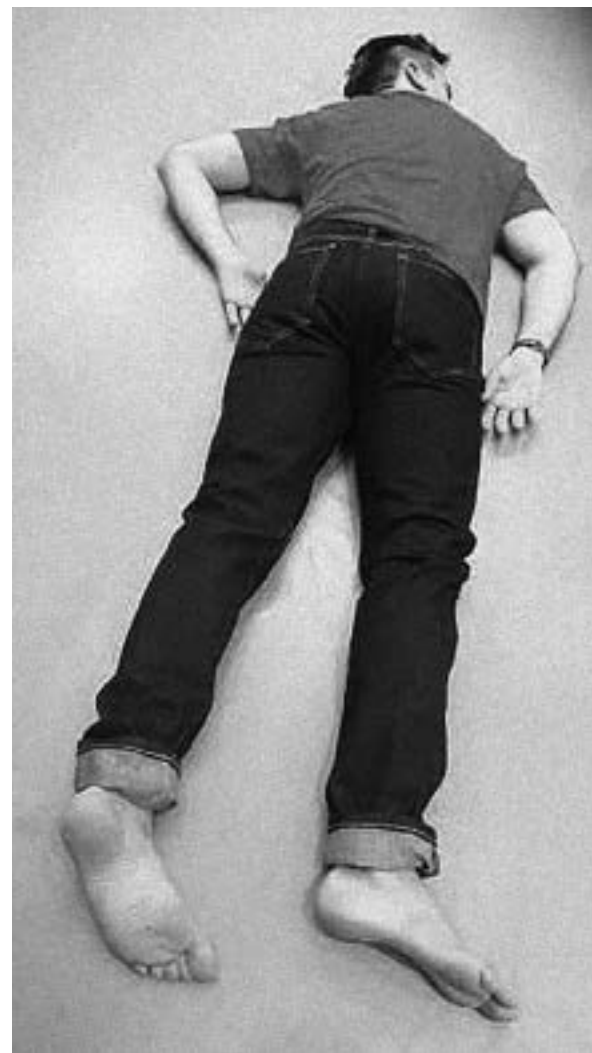
<sup>6</sup> *Moja szkoła została zamknięta ze względu na rosnącą popularność tańców hinduskich*, Warszawskie Muzeum Tańca, concept i wykonanie Bartosz Ostrowski, konsultacja dramaturgiczna Patrycja Kowańska, Muzeum Warszawskiej Pragi, pokaz 20 maja 2017.

<sup>7</sup> André Lepecki w rozmowie ze Scottem deLahunta (2000).

<sup>8</sup> Patrz np. instalacje i performanse Ai Weiweia, który tematem uchodźstwa zajmuje się już od kilku lat, działając w przestrzeni miejskiej (*Soleil Levant*, 2017), w obozach dla uchodźców (przywiezienie do Idomeni, obozu dla uchodźców na macedońsko-greckiej granicy, fortepianu i zaproszenie do gry młodej syryjskiej pianistki uchodźczyni) i wykorzystując porzucone przez uchodźców przedmioty i ubrania (*Laundromat*, 2016).

<sup>9</sup> W skrzyni znalazły się m.in. słuchawki, bandaż, dokumenty, mone-ty, pasta do zębów, żelki, cytryny, paczka papierosów, dziecięce śpioszki, klucze... Blisko czterdzieści obiektów. We wcześniejszej sekwencji spektaklu performerzy przesuwają i przechylają skrzynię. W efekcie po rozpieczętowaniu jej naszym oczom ukazują się przedmioty wyglądające jak sterta śmieci.

<sup>10</sup> Później wycofaliśmy się z hasła „szczątki”, ponieważ również nacechowało ono w jakiś sposób przedmiot wykopalisk. Podobnie, nazywając działanie performerów, tylko początkowo mówiliśmy o pewnej „nabożności” w traktowaniu naszych znalezisk, starając się nie wpływać na kształt działania poprzez tak sugestywny język, ocierający się już o interpretację danego ruchu, której w sali prób nie potrzebowaliśmy. Dużo lepszymi hasłami okazała się dla nas staranność, precyzja, etc. Musieliśmy także uważać, aby nie przesadzić z ich skalą — to



specyficzne skupienie miało też wpływ na tempo działania performerów – znacznie je wydłużało.

<sup>11</sup> Była to uszyta przez scenografkę Paulę Grocholską flaga wymyślonego przez nas państwa, składająca się z trzech pasów w odcieniach szarości, co w kontekście tematu spektaklu pozwalało ten obiekt zuniwersalizować.

<sup>12</sup> Wśród nich: *12am: Awake & Looking Down, And on the Thousandth Night, Speak Bitterness, Quizoola24!*.

<sup>13</sup> Z wypowiedzi Etchellsa na oficjalnym kanale Forced Entertainment na portalu Youtube (2014), <https://www.youtube.com/watch?v=7mLlozWPbVs> [dostęp: 21.07.2018].

<sup>14</sup> Tytuł programu, w ramach którego realizowana była praca, to „Obcy w domu. Wokół Marca’68”, na próbach wiele rozmawialiśmy o ksenofobii i nietolerancji względem obcych.

<sup>15</sup> Ai Weiwei, *Tacked Porcelain Vases as a Pillar*, Tang Contemporary Art, Hongkong (2018).

<sup>16</sup> Na początku spektaklu w ten sam sposób otaśmowana jest skrzynia, podobnie jak zabezpiecza się obiekty muzealne, żeby zwiedzający ich nie dotykali. Jako performerzy-opiekunowie wystawy Magda i Patryk „pilnowali” Oskara na początku tak samo jak skrzyni, Patryk podchodził do niego w pewnym momencie i strzepywał z jego ramion „kurz”.

<sup>17</sup> Obraz martwego ciała Alana Kurdiego stał się symbolem i punktem odniesienia wielu interwencji artystycznych, m.in. grupowych happeningów ludzi ubranych w czerwone T-shirty i dzinsy, kładących się na brzegach plaż w wiadomej pozycji. W *Second-hand '68* tym gestem cytujemy wcześniejsze działania, chcąc dać tego rodzaju interwencjom dalsze życie.

#### Bibliografia:

Crunțeanu, Larisa, The Power of ‘Co-’ in Contemporary Dance, „Revista-ARTA”, 16 I 2016, <http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/> [dostęp: 9 V 2018].

deLahunta, Scott, *Dance Dramaturgy: speculations and reflections*, „Dance Theatre Journal” 2000 vol. 16 no. 1, s. 20-25, <http://sarma.be/docs/2869> [dostęp: 12 V 2018].

Gob Squad, *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, wyd. Gob Squad, 2010, s. 22.

Heathfield, Adrian, *Dramaturgy without a dramaturg*, „The Theatre Times”, 15 VIII 2016, <https://thetheatretimes.com/dramaturgy-without-a-dramaturg/> [dostęp: 11 VII 2018].

Hoghe, Raimund, *Bandoneon: Working with Pina Bausch*, red. Katalin Trencsényi, Oberon Books, Londyn 2016.

Profeta, Katherine, *Dramaturgy in motion. At work on Dance and Movement Performance*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2015, s. 61.

Stuart, Meg; Goods, Damaged, *Are we here yet?*, Les Presse Du Reel, Dijon, 2010.

Turner, Cathy, Behrndt, Synne, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016, s. 161.