

# Joanna Leśnierowska

Krytyk tańca, kurator, dramaturg, współpracowała z „Didaskaliami”, publikowała także w „Teatrze”, „Autoportrecie” oraz poza Polską, m.in. w „Theater der Zeit” (Berlin), „Dance Today” (Izrael), „Dance Zone” (Praga). Jest autorką rozdziału o teatrze tańca w *Słowniku wiedzy o teatrze*. Jako krytyk i teoretyk tańca brała udział w wielu międzynarodowych projektach i wykladała o nowej choreografii i programowaniu tańca w kraju (m.in. na Uniwersytecie Jagiellońskim i Uniwersytecie Adama Mickiewicza, 2010–2013), natomiast o polskim tańcu – zagranicą. Od 2004 roku jest kuratorem tańca w Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, w ramach której stworzyła program Stary Browar Nowy Taniec – jedyny w Polsce całoroczny program prezentujący osiągnięcia awangardowej choreografii i wspierający rozwój rodzimych twórców ([www.starybrowarnowytaniec.pl](http://www.starybrowarnowytaniec.pl)). W latach 2003–2010 współtworzyła stowarzyszenie Towarzystwo Gimnastyczne, które – obok produkcji spektakli: *whatever you wish* (2003), *Obcojęzyczność* (2005), *Nic* (2007) – prowadziło działalność edukacyjną (Towarzystwo Gimnastyczne zaprasza). Jako dramaturg, konsultant artystyczny, reżyser światła i performer współpracuje z artystami z Polski (Janusz Orlik, Renata Piotrowska, Maria Stokłosa) i zagranicy (Arkadi Zaides, Izrael; Minimetal, Szwajcaria; Lia Haraki, Cypr; Márta Ladjánski, Węgry; Jurij Konjar, Słowenia). W 2011 roku stworzyła pierwszą autorską choreografię *Rekonstrukcja*. Od 2011 roku wchodzi w skład Rady Programowej Instytutu Muzyki i Tańca.



*Nic*

koncepcja, ruch, wykonanie: Natalia Draganik, Dominika Knapik,

Joanna Leśniewska, Agnieszka Noster, Janusz Orlik

opracowanie muzyczne: Łukasz Kędzierski

światło: Dariusz Prokop

oprawa graficzna: Michał Łuczak

produkcja: Stowarzyszenie Towarzystwo Gimnastyczne, Art Stations Foundation

premiera: Poznań 2007

fot. Jakub Wittchen

na zdjęciu: Joanna Leśniewska

**Joanna Leśnierowska (ur. 1976)**

...przede wszystkim głowa

### **Jaka idea towarzyszyła ci, kiedy tworzyłaś Solo Projekt?**

Impulsem do stworzenia programu było pragnienie wspierania młodych polskich twórców tańca w profesjonalnym rozwoju, a zwłaszcza w poszukiwaniach własnego indywidualnego języka artystycznego. Powołanie programu rezydencyjnego było naturalną konsekwencją obranego przeze mnie kierunku dotyczącego programu Stary Browar Nowy Taniec. Od samego początku nie interesowało mnie tylko prezentowanie współczesnego tańca. Choć słowo „tylko” w kontekście pierwszego w Polsce całorocznego miejsca regularnych prezentacji współczesnej, a do tego eksperymentalnej, awangardowej choreografii nie jest chyba do końca adekwatne. Moim marzeniem było wykreowanie przestrzeni profesjonalnej kreacji, czy może lepiej powiedzieć: pod każdym względem sprofesjonalizowanej, bo chodziło także o jej realne warunki. Chodziło mi także o rozbudzenie zarówno w artystach, jak i publiczności głębszej świadomości bogactwa współczesnych zjawisk tanecznych, rozpoczęcie nad nimi dyskusji i tym samym przygotowanie odpowiedniego gruntu dla dynamicznego rozwoju sztuki choreografii w Polsce. Te wypowiedziane właśnie przeze mnie, niemal jednym tchem, ambitne marzenia były rezultatem kilkuletniego śledzenia polskiej i międzynarodowej sceny tanecznej z pozycji piszącego o tańcu obserwatora, bo moja droga zawodowa zaczęła się właśnie od krytyki tanecznej.

### **Jakie miałaś spostrzeżenia?**

Szybko stało się dla mnie jasne, że polski taniec nie rozwija się tak dynamicznie jak w innych krajach (także najbliższych Polsce pod względem dzielonej historii). Co ważniejsze, nie zawsze powodem są wyłącznie problemy ekonomiczne i braki infrastrukturalne, co było wtedy i wciąż jeszcze trochę jest, ulubioną mantrą środowiska (co nie zmienia oczywiście faktu, że to bardzo dotkliwie, realne utrudnienie). W moim odczuciu o wiele poważniejszym problemem, istotniejszym od kłopotów finansowych, z którymi sztuka tańca boryka

się praktycznie na całym świecie, był brak młodych, wyrazistych osobowości choreograficznych. Poza tym niezmiennie zadziwia mnie – teatrologa – brak zrozumienia dla, zdawałoby się oczywistej, a jednak na polskim gruncie nie dość wyartykułowanej, odmienności zawodów tancerza i choreografa. Z tym przekonaniem jest związana potrzeba odmiennego kształcenia wykonawców i twórców przedstawień tanecznych. Wychowanej w polskim teatrze: reżyserów-inscenizatorów, reżyserów-demiurgów, reżyserów-wielkich osobowości – zdolnych skutecznie komunikować (w mowie i piśmie) swoje wizje, zdolnych do teoretycznych refleksji (i autorefleksji), wyznaczających kierunki rozwoju teatralnej sztuki (i nie tylko), zaangażowanych w dyskusję o współczesnym świecie – trudno mi było zrozumieć, dlaczego w polskim tańcu choreografię rozumie się najczęściej jako „taneczną emeryturę” lub po prostu rotacyjną funkcję w obrębie tanecznej produkcji. Dlaczego nie dyskutuje się o konieczności ukierunkowanego kształcenia choreografów. Ciekawa była dla mnie także łatwość polskich tancerzy do mianowania się choreografem, pozbawiona refleksji nad istotą tego zawodu, koniecznością posiadania predyspozycji innych niż wykonawcy tańca konkretnych umiejętności, a przede wszystkim oryginalnej myśli i wizji, której brak był dla mnie wyraźnie zauważalny. Spektakle, które wtedy oglądałam, były do siebie w pewnym sensie podobne, najczęściej wtórne wobec siebie nawzajem lub kopiujące (dostępne wtedy także w ograniczonym zakresie) wzorce z zagranicy. Trudno było mi uwierzyć, że polscy twórcy nie są utalentowani, jasnym było także, że mamy doskonałych tancerzy...

### **W czym dostrzegałaś w takim razie problem?**

Dojmujący był brak dyskusji o istocie i kierunkach rozwoju współczesnej choreografii, a także brak edukacji w tym zakresie. W tym upatrywałam słabości polskiej sceny i postanowiłam się poświęcić zmianie tej sytuacji, projektując poszczególne elementy składowe programu Stary Browar Nowy Taniec. Solo Projekt stał się jednym z najważniejszych, flagowych jego części. Miałam już wtedy całkiem dużą wiedzę o różnych sposobach wspierania młodych twórców zagranicą. Szybko okazało się jednak, że automatyczne przeklepanie formatów wypracowanych i sprawdzonych w innych miejscach, w innych finansowych i infrastrukturalnych kontekstach, nie tylko nie ma sensu, lecz jest po prostu niemożliwe; konieczna była przede wszystkim ich adaptacja do lokalnej specyfiki, i naszych fundacyjnych (także organizacyjnych) możliwości. Poza mocną wizją nie miałam wtedy praktycznie żadnej wiedzy o produkowaniu

tańca. Było też dla mnie jasne, że zagraniczne sukcesy są efektem wieloletnich i wielopoziomowych programów wspierania rozwoju tańca, projektowanych przez szereg specjalistów i instytucji, a potem przez nie finansowanych, i przede wszystkim popartych przez wiele rządowych grantów obejmujących nie tylko produkcję, ale także edukację (praktyczną i teoretyczną) czy infrastrukturę. W Polsce (wtedy, ale także i dziś) mogliśmy o tym tylko marzyć. Stary Browar Nowy Taniec powstał dzięki niespotykanej otwartości i wsparciu pani Grażyny Kulczyk, która zaufała mojej szalonej wizji i entuzjazmowi. Drogę od pomysłu do realizacji musiałam jednak przejść sama, ucząc się praktycznie wszystkiego, krok po kroku, bezpośrednio w działaniu. Pierwszym naszym doświadczeniem produkcyjnym był spektakl *Exérèse monobloc* Pii Libickiej i Janusza Orlika, który właśnie wtedy zdecydował się dzielić życie między Anglią a Poznaniem, a potem został pierwszym rezydentem Solo Projektu. Spektakl powstał już w trzecim miesiącu działalności programu jako dowód, że od początku chcieliśmy wspierać powstawanie nowych spektakli i młodych artystów, odważnie podejmujących artystyczne ryzyko i poszukujących własnego języka artystycznego. Dla nich właśnie chciałam stworzyć miejsce w Starym Browarze. Zanim jednak otwarcie zaprosiliśmy młodych twórców do aplikowania o rezydencje, przeprowadziliśmy w 2006 roku pilotażową edycję programu. Zaprosiłam do Browaru troje artystów, których pracę wcześniej znałam i uznawałam za obiecującą – Janusza Orlika, Anitę Wach (dzięki programowi zadebiutowała jako choreograf) oraz Tomka Wygodę, który niestety z powodu poważnej kontuzji kolana ostatecznie nie mógł zrealizować swojego projektu. To udane doświadczenie przekonało mnie, że jesteśmy w stanie sprawdzić się jako producenci i przede wszystkim skutecznie wspierać artystów w ich procesie twórczym, co od początku interesowało mnie o wiele bardziej niż po prostu produkowanie (finansowanie), a potem „sprzedawanie” produktów-spektakli. Nie marzyłam o domu produkcyjnym, ale o przestrzeni kreacji otwartej na eksperyment i refleksję nad sztuką choreografii i o trwałej zmianie standardów pracy nad spektaklem tanecznym. W tamtym okresie słowa „rezydencja”, „proces” oraz „research” były w Polsce w odniesieniu do tańca pojęciami enigmatycznymi, choć na świecie stanowiły podstawowy tryb pracy nad choreografiami. Od początku stało się dla mnie ważne to, aby po pierwsze umożliwić polskim młodym twórcom pracę w profesjonalnych warunkach: nie tylko oddając im do dyspozycji przestrzeń do prób, studio w pełni wyposażone technicznie, i gwarantując wsparcie

finansowe (realizacyjne i promocyjne), lecz także sprowokować ich do własnych poszukiwań i formalnych eksperymentów oraz zachęcić do zrewidowania królującej na polskiej scenie estetyki spod znaku teatru tańca, przejawiającej się niestety często nadmiernym uteatralizowaniem, narracyjnością i hiperemocjonalnością oraz bezrefleksyjnością, o jaką potocznie oskarżają taniec inne sztuki. W ten sposób w drugim roku działalności (Solo Projekt 2007) programowi zaczęło towarzyszyć motto, którym stały się słowa wybitnego brytyjskiego choreografa Jonathana Burrowsa: „Do stworzenia tańca potrzebne są dwie nogi, dwie ręce i przede wszystkim – głowa”. To „głowa” interesowała nas najbardziej. Doświadczenie pokazuje, że o ile możemy sobie już dzisiaj wyobrazić tworzenie choreografii nawet bez rąk i nóg, to jednak bez myśli, mocnej idei i refleksji – czyli „głowy” właśnie – trudno tworzyć w ogóle. Podążając za słowami Burrowsa, chcieliśmy zaprosić artystów do skupienia się na własnym ciele w pustej przestrzeni i aktywizacji mózgu, który Yvonne Rainer (goszcząca u nas zresztą tego samego roku) ogłosiła już w latach sześćdziesiątych mięśniem („mind is a muscle”), który w pracy choreografa trzeba ćwiczyć co najmniej na równi z całym ciałem. Solo Projekt od początku był pomyślany jako choreograficzne laboratorium, w którym największy nacisk kładzie się na proces powstawania spektaklu, na eksperyment, na poszukiwanie nowych metodologii pracy z ciałem i oryginalnych form spektaklu. To program, który wymaga od rezydentów pewnej dozy samodzielności i samozaparcia (bo praca nad solo to jednak nie tylko trudna, lecz także bardzo samotna praca), gotowości do dyskusowania o swoich pomysłach, do podejmowania artystycznego ryzyka (dla którego my staramy się stworzyć jak najbardziej komfortową atmosferę) oraz do otwarcia się na wpisane w eksperyment mniejsze lub większe porażki, które często (o ile wiemy, jak je wykorzystywać) okazują się o wiele cenniejszymi i bardziej kreatywnymi doświadczeniami niż niejeden sukces.

### **Czy wybór formuły solowej na początku kariery to nie jest zbyt trudne zadanie?**

Trudne to według mnie mało powiedziane... W teatrze monodram to wyraz największego kunsztu i nierzadko raczej ukoronowanie (a nie początek) aktorskiej drogi. Najczęściej jest także reżyserowany, więc wcale nie tworzony w pojedynkę! Na tym tle pomysł, aby zaczynać choreograficzną drogę od spektaklu solowego i to ustawianego na siebie samego, zawsze wydawał mi się karkołomny. Tymczasem jest to powszechną, światową praktyką. Z jednej strony na pewno decydują

o tym możliwości finansowe (a raczej ich brak) – młodym, niezależnym artystom (za którymi nie stoi np. szkoła umożliwiająca im pierwsze choreograficzne próby) trudno jest na początku pozyskać budżety na większe produkcje, często pierwsze kroki w stronę tworzenia podejmują na własną rękę, bez finansowego wsparcia, w zaciszu studia, bez większego rozgłosu. Często długo poszukują indywidualnego języka w oparciu o własne ciało i jego predyspozycje, bez potrzeby natychmiastowej konceptualizacji, werbalizacji swoich jakości, które często znajdują się po prostu poza językiem i nie do końca da się je uchwycić w słowach i nawet dla samego autora ruchu klarują się nierzadko po wielu latach praktyki. A zdolność komunikowania swoich pomysłów i jakości ruchowych to podstawa, gdy pracuje się z grupą tancerzy lub nawet układa choreografię solową na inną osobę (i nie chce się po prostu podawać tancerzowi ułożonego przez siebie wcześniej materiału – ten tradycyjny model w kontekście poszukującej choreografii już dawno przestał funkcjonować). Nieprzypadkowo w ośmioletniej historii Solo Projektu, mimo że nie ma zapisu, który by to wykluczał, tylko raz zdarzyło się, aby rezydent, z powodu kontuzji, pracował z innym tancerzem. W 2007 roku Konrad Szymański zaprosił do pracy nad swoim solo Aleksandrę Borys, wtedy jeszcze uczennicę rotterdamkiej szkoły Codarts, która zresztą po tym doświadczeniu oświadczyła, że gdy tylko skończy szkołę, sama zaaplikuje do programu – i rzeczywiście trzy lata później została naszym rezydentem. Tylko dwa razy w ciągu trwania programu w procesie pracy nad solo pojawił się współautor: Dominika Knapik pracowała z pomocą Wojtka Klimczyka, a Basia Bujakowska stworzyła spektakl razem z Marcinem Janusem. Formuła krótkiego solowego spektaklu (nie dłuższego niż trzydzieści minut, o nierozbuchanym budżecie) pozwala na intymne skupienie się na eksplorowaniu własnych możliwości, poszukiwaniu indywidualnego języka, poświęcenie czasu na jego doskonalenie i konieczną autorefleksję. W moim odczuciu wciąż zbyt wielu tancerzy rozumie choreografowanie wyłącznie jako układanie tanecznych sekwencji – zestawianie kroków do muzyki – zapominając (lub nie wiedząc po prostu), że to o wiele szerszy i bardziej skomplikowany proces. Charakterystyczne dla ostatnich dekad notoryczne poszerzanie samej definicji sztuki tańca wymaga od twórców świadomości istnienia wielu artystycznych dróg i metod kreacji czy wręcz gotowości i odwagi do tworzenia adekwatnych do swoich pomysłów, oryginalnych metod twórczej pracy. A to już naprawdę wyższa szkoła jazdy. Od początku starałam się za wszelką cenę nie zostawiać artystów w tej sytuacji samych, ale szybko zrozumiałam, że sama nie mam

w tym dużego doświadczenia, a chciałabym się nauczyć, jak mądrze otaczać młodych twórców opieką. Ciągła ewaluacja, poszukiwanie lepszych sposobów wspierania rozwoju i twórczej kreacji są zresztą nieodłącznymi elementami wszystkich realizowanych przeze mnie projektów. Skala trudności (zarówno w tworzeniu, jak i wspieraniu) stała się dla mnie oczywista już w pierwszych latach projektu, stąd też pomyśl na włączenie do programu zewnętrznego opiekuna artystycznego, którego zadaniem jest wspieranie artystów w trakcie powstawania przedstawienia. W sytuacjach kryzysu twórczego służy on swoim doświadczeniem i radą oraz konfrontuje z informacją zwrotną już podczas samego procesu. Stawia nie zawsze wygodne pytania i podpowiada, jak poszukiwać na nie odpowiedzi (bez podsuwania gotowych rozwiązań). Dla mnie stało się to także okazją do obserwowania w tej roli doświadczonych artystów-praktyków oraz do dzielenia z nimi odpowiedzialności za wybór rezydentów do programu.

### **W jaki sposób odbywa się nabór do Solo Projektu?**

Szybko zorientowałam się, że papierowe aplikacje zawierające CV i krótki opis planowanego spektaklu nie są idealnym sposobem selekcji rezydentów. Suche informacje w życiorysie nie dają pełnej wiedzy o tym, co artysta sobą reprezentuje. Samo opisanie koncepcji stwarza większości artystów ogromne problemy (biorąc pod uwagę specyfikę tej formy sztuki, nie dotyczy to wcale tylko młodych twórców). Poza tym świetnie napisany koncept nie gwarantuje wcale udanej realizacji i na odwrót – nie każdy uzdolniony przyszły choreograf posiada umiejętność przelewania swoich wizji na papier. Wierzę, że do wykonywania tego zawodu potrzebne są szczególne predyspozycje, które można odkryć tylko w bezpośrednim kontakcie oraz obserwując artystę przy pracy. Obok umiejętności ruchowych, zwłaszcza przy założeniu artystycznego coachingu, równie ważne jest to, jak młody twórca reaguje na uwagi, w jaki sposób rozwiązuje choreograficzne zadania, czy potrafi dyskutować o swoim projekcie, czy jest dostatecznie samodzielny, gotowy do samotniczej pracy w studiu. Stąd pomyśl, by selekcja do Solo Projektu odbywała się dwuetapowo: od kilku lat poza nadesłaniem aplikacji oferujemy kandydatom także intensywny, weekendowy warsztat prowadzony przez opiekuna artystycznego danego roku, na który zapraszamy wszystkich, którzy zgłosili się do programu. W ramach warsztatu, który jest okazją do ciekawej pracy z zaproszonym artystą (a są to najczęściej także doświadczeni pedagodzy) obserwujemy



aplikujących przy pracy, stwarzamy im też szansę prezentacji ich własnego projektu w sposób, jaki im samym wydaje się najbardziej adekwatny. Mają także możliwość zobaczenia, jak robią to inni. W ten sposób nawet ci, którzy w danym roku nie otrzymują rezydencji, wywożą z Poznania ciekawe doświadczenie, często nową wiedzę; zdarza się, że wracają do nas w ramach innych programów (choćby Alternatywnej Akademii Tańca) lub próbują swoich sił znów za rok, co mnie zawsze cieszy i przekonuje, że jest w artyście naprawdę silne pragnienie tworzenia i nie poddaje się przy pierwszych niepowodzeniach. A że trzeba się na nie uodpornić, w usianym audycjami i grantowymi konkursami zawodzie tancerza/choreografa, nikogo nie trzeba przekonywać.

**Z tego, co mówisz, wynika, że wybór formy solowej nie jest znakiem specyfiki polskiego tańca? A przecież ta forma była bardzo popularna w okresie międzywojnia i później w latach dziewięćdziesiątych?**

Nie wydaje mi się, by taniec solowy był wyjątkową specyfiką polskiego tańca, choć rzeczywiście było to naszym znakiem rozpoznawczym w okresie międzywojennym, kiedy byliśmy potęgą, obok Niemiec i Austrii, w tańcu ekspresjonistycznym – w naszym wydaniu bogato inkrustowanym tańcem ludowym, w którym dużo jest także solowych popisów demonstrujących porywającą dynamikę naszych folkowych tańców. Oczywiście moglibyśmy tutaj, obserwując otaczającą nas rzeczywistość społeczno-polityczną (ale i do pewnego stopnia taneczną), snuć złośliwe teorie, że Polakom lepiej wychodzi działanie w pojedynkę, dbanie o własny ogródek niż trudna sztuka dialogu i współpracy w grupie i że tylko przyparci do muru mobilizujemy się do jakiegoś powstańczego zrywu. Za taki można by uznać powołanie Instytutu Muzyki i Tańca<sup>1</sup> – chyba największy wspólny środowiskowy sukces ostatnich dwudziestu lat (czas pokaże, na ile uda się nam go w pełni i wspólnie wykorzystać). Powtórzmy: kariera choreografa na całym świecie zaczyna się od tworzenia małych solowych choreografii. Decyduje o tym przede wszystkim specyfika tej sztuki, włączając w to jej sytuację finansową. To, co odróżnia nas od reszty świata, to fakt,

---

1 Instytut Muzyki i Tańca (IMiT), narodowa instytucja kultury został powołany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego, w 2010 roku w Warszawie. Jej założenie poprzedziły starania środowiska obradującego w ramach Otwartego Forum Środowisk Sztuki Tańca.

że nawet po udanym debiucie solowym, czy nawet po kolejnym solo ugruntowującym choreograficzną pozycję, potwierdzającym twórczy potencjał, nasi artyści nie są w stanie zebrać funduszy na większy projekt, który byłby naturalnym krokiem rozwoju kariery w każdym innym kraju na Zachodzie. Nawet jeśli uda im się pozyskać grant na spektakl grupowy, to najprawdopodobniej będą mieć duże problemy, by go dalej Polsce grać, bo sceny zainteresowane pokazywaniem tańca są zazwyczaj bardzo małe – zdolne przyjmować tylko miniaturowe produkcje i dysponujące równie miniaturowymi możliwościami technicznymi i skromnymi budżetami. Duże festiwale pozyskują natomiast środki, bazując na swojej międzynarodowości, i w efekcie zapraszają do grania w ramach swoich programów duże produkcje z zagranicy, wyprodukowane za odpowiednio duże pieniądze i w warunkach o odpowiedniej wielkości. Podejrzewam, że gdybym była w stanie rozszerzyć swoją misję i poza programowym wspieraniem młodych początkujących artystów pomagać także tym o bardziej ustabilizowanej pozycji (co i tak robimy, jednak z mniejszą regularnością) i gdybym w ślad za Solo Projektem stworzyła Duo Projekt i Trio Projekt czy regularne granty dla grup, to pewnie mielibyśmy dzisiaj spektakle różnych rozmiarów, a decyzja o tworzeniu spektaklu solowego byłaby tylko i wyłącznie (tak jak to powinno być) wyborem artystycznym, a nie bytowym przymusem. I dopiero wtedy, śledząc wybory artystyczne polskich choreografów, moglibyśmy się pokusić o definiowanie specyfiki naszego tańca. Wcale nie jestem przekonana, czy byłby to taniec solowy. Obserwując silną pozycję polskiego teatru i zapatrzanie weń naszego tańca (szkoda, że najczęściej nadal tak mało kreatywne), myślę, że moglibyśmy się skłaniać w kierunku większych produkcji.

### **Czy Stary Browar to jedyne miejsce gotowe przyjąć debiutujących młodych choreografów?**

Na całe szczęście już nie! Choć możliwości debiutowania i tworzenia (nie tylko pierwszych) choreografii jest wciąż za mało jak na tak duży kraj jak Polska, zwłaszcza że w ciągu ostatnich lat dzięki rozwojowi edukacji tanecznej w kraju liczba kandydatów do debiutów gwałtownie wzrosła, a i tych, którzy chcą wrócić na stałe do Polski po zakończeniu edukacji zagranicą, także wciąż przybywa. Przez kilka pierwszych lat Solo Projektu odczuwałam ogromną presję: otrzymywałam wiele zgłoszeń, a byłam w stanie przyjąć ograniczoną ilość rezydentów; poza tym jasno określiłam pola naszych artystycznych zainteresowań i konkretną grupę docelową odbiorców (w ogłoszeniu aplikacyjnym

piszę co roku o artystach, „których zainteresowania wychodzą poza tradycyjnie rozumiany «teatr tańca»”, co już na starcie zawężyło pole kandydatów, bo przecież nie każdy artysta musi być zainteresowany podejściem eksperymentalnym, zorientowanym na proces). Było oczywiste, że wraz z pojawieniem się takiego programu, bardzo wielu artystów wiązało z nim nadzieje. Wybierając co roku trzech młodych twórców, miałam poczucie, że tym samym często decyduję o byciu lub niebyciu wielu innych projektów i kto wie, może i czyjejs karierze. To właśnie ze względu na ciężar tego zadania bardzo zależało mi, by moje osobiste przekonania i gusta, od których nikt z nas nie jest przecież wolny, zderzyć w procesie selekcji ze spojrzeniem bardziej doświadczonych ode mnie specjalistów (choreografów i pedagogów) i zaufać ich zdolnościom do szacowania artystycznego potencjału kandydatów. Wybieramy rezydentów wspólnie, na podstawie wspólnych obserwacji selekcyjnego warsztatu i długich dyskusji, ale bardzo ważne jest dla mnie, by to przede wszystkim opiekun artystyczny był przekonany o talencie i gotowości danego kandydata do udziału w Solo Projekcie, bo w ostateczności to potem on będzie najbliższy artyście w procesie i musi wierzyć zarówno w młodego twórcę, jak i w to, że sam posiada narzędzia, by wybranej osobie pomóc. Jak w sporcie: nie każdy trener jest w stanie z każdego zawodnika zrobić mistrza, ale wierzę, że dla każdego zawodnika jest gdzieś idealny trener, który pomoże mu osiągnąć maksimum możliwości. Tajemnica tkwi właśnie w doborze. Idealnym rozwiązaniem sytuacji byłoby (co obserwujemy w krajach lepiej rozwiniętych tanecznie) funkcjonowanie rozsianych po Polsce kilku ośrodków o profilach jasno określonych przez ich artystycznych liderów. Artystom byłoby łatwiej poruszać się po takiej przejrzystej tanecznej mapie, mogliby dokonywać świadomych wyborów i nawiązywać współpracę z ośrodkami i kuratorami o podobnych do ich własnych zainteresowaniach i preferencjach estetycznych. Innym rozwiązaniem mogłaby być oczywiście narodowa instytucja – dom tańca z prawdziwego zdarzenia – której misją byłoby umożliwianie pracy jak największej ilości artystów o zróżnicowanych zainteresowaniach. Przykłady europejskie pokazują jednak, że nawet jeśli jest to naprawdę duża instytucja z naprawdę dużym budżetem, od subiektywności wyborów i tak nie ma ucieczki, bo każdy dyrektor instytucji ma swoje estetyczne preferencje, wyrażające się również w konstruowaniu zespołu kuratorów. Wydaje się więc, że tylko różnorodność ośrodków daje szansę na prawdziwe zróżnicowanie estetyczne.

## **Czy jako jedyny kurator programu Stary Browar Nowy Taniec wspierasz rozwój konkretnych artystów?**

Oczywiście. Jak każdy kurator w każdym innym miejscu wspierającym kreację. Nie odbywa się to jednak na taką skalę jak w klasycznym tanecznym domu produkcyjnym, współpracującym regularnie z wyselekcjonowaną grupą artystów, zapewniającym im zarówno wsparcie produkcyjne, jak i obsługę popremierową. Na ten moment nie jesteśmy niczym menadżerem, nie zajmujemy się promocją i sprzedażą konkretnych spektakli. Nacisk jest zawsze położony na pracę laboratoryjną i twórczy proces (rozumiany szeroko, niekoniecznie zawsze zorientowany na konkretny finałowy produkt, ale także na poszukiwanie własnej choreograficznej praktyki). Misją jest stymulowanie rozwoju najbardziej obiecujących choreografów, ciągłe pytanie o warunki do takiego rozwoju konieczne i próby ich stwarzania, umożliwianie artystom pracy w pełnym zrozumieniu, ale nie bezkrytycznym (!), środowisku prowokującym dyskusję i refleksję, co wymaga od nich także gotowości do formułowania swojego twórczego stanowiska, otwartości na informacje zwrotne w trakcie samego procesu oraz wcale nie takiej prostej umiejętności konfrontowania się z nimi i ich twórczego przetwarzania. Solo Projekt zawiera w sobie wszystkie te elementy i dla wielu rezydentów ta formuła okazała się dużym wyzwaniem i mam nadzieję, że pod tym względem ważnym, choć nie zawsze łatwym, doświadczeniem.

## **Co masz na myśli, mówiąc, że to nie było łatwe doświadczenie?**

Zwłaszcza na początku programu największe emocje i nierzadko kontrowersje wzbudzał element informacji zwrotnej (feedbacku) w procesie: wielu artystów nigdy wcześniej nie odsłaniało swoich prób przed osobami trzecimi, i to stawiającymi często trudne pytania, wnoszącymi dość szybko do procesu element ewaluacji. Wszyscy wiemy, że praca nad spektaklem to delikatny, intymny proces, który oprócz wiedzy wymaga od artystów i ich opiekunów dużej dozy zaufania i empatii – zarówno na poziomie zawodowym (mam na myśli zaufanie artysty do kompetencji opiekuna), jak i tym najbardziej podstawowym, ludzkim. Sama umiejętność przekazywania feedbacku – konstruktywnego, twórczego, nieagresywnego wobec artystów, ale też skutecznie stymulującego proces – to wielka sztuka, której trzeba się uczyć, choć po latach różnych doświadczeń jestem coraz bardziej przekonana, że to raczej wielki dar, który tylko z niektórych czyni świetnych opiekunów artystycznych. Ważne jest też, żeby

zrozumieć, że opiekun artystyczny to nie dramaturg spektaklu, choć granica oddzielająca te dwie funkcje bywa bardzo cienka. Zrozumienie tego w oparciu o doświadczenia pierwszych lat Solo Projektu było nie tylko dla programu, lecz także dla mnie ważnym punktem zwrotnym. Wydaje mi się, że to właśnie wtedy odkryłam swoje zainteresowania dramaturgią, zaczęłam się też interesować samym zagadnieniem artystycznego coachingu. Wyzwaniem było zawsze wspieranie artystów w tworzeniu spektaklu najlepszego z możliwych, ale jednocześnie dbanie o to, by był to przede wszystkim ich spektakl. Pojawienie się w programie figury opiekuna artystycznego było szansą na praktykę i edukację także dla mnie oraz rozwiązaniem, by tej edukacji nie przeprowadzać na żywym organizmie – artyście i jego procesie. Dzięki obecności coacha zyskałam także szansę emocjonalnego zdystansowania się do poszczególnych projektów. Choć emocji w kontekście takiej pracy nie da się uniknąć, mając za sobą nawet wiele lat doświadczeń. Są one wpisane w samą naturę twórczego (nie tylko młodego) procesu, a tu jeszcze pomnożone przez niedoświadczenie i duże nadzieje młodych artystów stawiających swoje pierwsze kroki, odkrywających wiele wcześniej nieprzewidywanych trudności, chcących sobie i innym udowodnić swój artystyczny potencjał. Mam dla tych emocji ogromne zrozumienie, a nawet sympatię, bo w pewnym sensie są one także moim udziałem. Solo Projekt nigdy nie był pomyślany jako program, do którego wejście gwarantuje realizację kolejnych projektów w Starym Browarze. To po prostu w dużej mierze program edukacyjny, a nie inicjacyjny w kontekście otwarcia drogi do dalszych produkcji w Poznaniu. Nie zapominajmy, że wybierając artystów, do pewnego stopnia jedynie szacujemy twórczy potencjał kandydatów, a czy potencjał ten potwierdzi się potem w praktyce i zaowocuje udanym spektaklem, to już zupełnie inna sprawa i duża niewiadoma. Z doświadczenia lat pracy, nie tylko samego Solo Projektu (choć w przypadku młodych twórców to właściwie reguła), wynika, że początkowy pomysł rzadko pokrywa się z ostatecznym spektaklem (zresztą ewolucja pomysłu naturalnie wpisana jest w twórczy proces). Nigdy nie rozliczaliśmy żadnego rezydenta z tego, na ile jego nadesłany do nas wcześniej projekt solo znalazł odzwierciedlenie na scenie! Przeciwnie, zawsze powtarzam, że w kontekście tego projektu sam efekt końcowy – spektakl – o wiele mniej mnie interesuje niż sama praca nad spektaklem, proces konfrontacji konceptu z rzeczywistością, krytycznej refleksji, poszukiwania (najlepiej własnych) sposobów przekładania idei na praktykę, po prostu proces uczenia się kreowania spektakli i pierwszy krok na drodze do

(rozpisanego na lata) stawania się świadomym twórcą. W moim odczuciu Solo Projekt jest w dużej mierze, a może przede wszystkim, programem edukacyjnym w najlepszym tego słowa znaczeniu: nie takim, który podsuwa swoim rezydentom jedynie słuszną wykładnię, jak tworzyć i jakie spektakle tworzyć, ale takim, który zachęca do poszukiwania własnych dróg i klarowania własnej estetyki. Różnorodność naszych rezydentów oraz tworzonych przez nich spektakli jest tego najlepszym dowodem. W pewnym sensie Solo Projekt często okazuje się papierkiem lakmusowym gotowości artysty do samodzielnego tworzenia, nierzadko także testem choreograficznych predyspozycji (w których istnienie osobiście gorąco wierzę, podobnie jak w konieczność wyspecjalizowanego kształcenia – wyposażania choreografów w nieco odmienne niż tylko taneczne umiejętności). Każdego roku do programu zgłasza się ponad dwudziestu młodych artystów, możemy przyjąć tylko trzech rezydentów, co nie znaczy, że pozostałe propozycje były nieciekawe czy artyści zdecydowanie mniej utalentowani. Wybór jest o wiele bardziej skomplikowany. Czytając aplikacje, a potem obserwując aplikujących (także rozmawiając z nimi) podczas selekcyjnego warsztatu, razem z opiekunem staramy się zdecydować, którzy z artystów są dostatecznie zdeterminowani i gotowi na trudne solowe zadanie. Jednak w ciągu dwóch dni nigdy nie zyskamy stuprocentowej pewności – w oparciu o doświadczenie, wiedzę i nierzadko intuicję obstawiamy potencjał i podejmujemy ryzyko. Często po zapoznaniu się z aplikacjami mamy faworytów, którzy rozczarowują nas podczas zajęć warsztatowych, co nie zmienia faktu, że ich pomysły są świetne, co może być sygnałem, że być może po prostu jeszcze nie dojrżeli do samodzielnej studyjnej pracy. Często w trakcie intensywnego i stresującego (bo nie ma co udawać, to jednak audycja) weekendu artyści sami odkrywają, że brakuje im jeszcze istotnych umiejętności lub nie wierzą dostatecznie w swoje siły, a okazuje się, że zarówno w życiu, jak i w sztuce wiara często decyduje o sukcesie. Wreszcie, przy wyborze rezydentów ogromną rolę odgrywa także czynnik ludzki powiązany z osobą samego opiekuna artystycznego, który musi wierzyć, że posiada narzędzia, by danemu artyście skutecznie pomóc i że jest w stanie nawiązać z nim dobry kontakt – warunek konieczny do skutecznego coachingu. Zdarzało się także, że artysta aplikujący do programu okazywał się już zbyt dojrzały na edukacyjną formułę projektu, jak choćby Marysia Stokłosa, która nie została naszym rezydentem, ale której zaoferowałam potem pomoc przy produkcji grupowego spektaklu *Prawa półkula*. I tu znów wracamy bezpośrednio

do twojego pytania. W trakcie trwania programu mam okazję bliżej poznawać rezydentów, obserwować ich przy pracy, nawiązywać z nimi merytoryczne dialogi i relacje, tym samym przyglądać się im także w szerszym kontekście prowadzonego przeze mnie programu, aby potem, już na własną rękę, móc oferować im ewentualne dalsze wsparcie, wierząc, że ich choreograficzne zainteresowania wpisują się w formułę i artystyczny profil działań programu performatywnego Art Stations Foundation. W ramach Solo Projektu powstały już dwadzieścia trzy spektakle solowe. Z niektórymi artystami kontynuujemy relacje na różne sposoby, nie zawsze bezpośrednio produkcyjne, ale są i tacy twórcy, z którymi dalszy dialog i współpraca z różnych względów, czy to merytorycznych, czy osobistych, nie została podjęta. Myślę, że nie wszyscy artyści byli także taką kontynuacją zainteresowani. Ponieważ nie jesteśmy typowym domem produkcyjnym, poza Solo Projektem nie mamy jak dotąd innych oficjalnych programów, do których można aplikować z prośbą o rezydencję i produkcyjne wsparcie. Decyzje o zaangażowaniu w kolejne projekty są wynikiem często długiego, merytorycznego dialogu pomiędzy artystą a kuratorem, w którym – jak to w rozmowie – aktywne muszą być obie strony. Przy czym zdecydowanie klarowny profil artystyczny w przypadku prezentowanych w Starym Browarze zagranicznych spektakli, w kontekście wspierania rozwoju poszczególnych polskich artystów, nie jest już tak jednoznaczny. W tym przypadku traci rację bytu przyklejana nam wielokrotnie łątka miejsca wspierającego wyłącznie konceptualistów (żałuję, że w druku nie można oddać absurdalnie pejoratywnego brzmienia tego terminu w ustach wielu osób z naszego środowiska). Konceptualistów, czyli jak nieraz słyszałam: „tych, co tworzą spektakle na białej podłodze” (jak rozumiem chyba przez analogię do funkcjonującej w sztukach wizualnych laboratoryjnej, obiektywnej przestrzeni white cube?). Wystarczy spojrzeć na dwadzieścia trzy spektakle Solo Projektu: jak mocno odzwierciedlają indywidualność swoich twórców, przyznając im absolutne prawo do wyboru estetycznego idiomu, w jakim chcą pracować. Jasne, że motto programu i jego opis sugerują ograniczenie się do pustej przestrzeni i odejście od nadmiernej teatralizacji, ale faktem jest, czego dowodem powstałe przedstawienia, że pozostaje to wciąż formą zaproszenia, sugestii – z pełną akceptacją możliwości jej swobodnego potraktowania przez artystę. Podobnie jest zresztą z artystyczną opieką: coach może jedynie radzić, ale decyzje artysta musi podjąć sam, a potem – mężnie ponosić ich miłe, a czasem i mniej miłe, konsekwencje. To także rozumiem jako jeden z aspektów edukacyjnych Solo Projektu.

**A jak odbierasz określenie „dzieci Starego Browaru”? W swojej książce *Sztuka do odkrycia* poświęciłam jeden rozdział twórcom i działaniom skoncentrowanym wokół tej instytucji, właściwie fundacji, nazwałam ten rozdział *Dzieci Browaru i ich rówieśnicy*.**

Prawdę mówiąc, o wiele bardziej sympatyzuję z określeniem pokolenie solo. Samo pojęcie pokolenia z definicji zawiera w sobie pewną wspólność doświadczenia, a ta w przypadku wielu artystów nadających dziś ton polskiej scenie tanecznej jest faktem: większość z nich była rezydentami naszego programu lub korzystali z innych stworzonych przez Art Stations Foundation projektów czy formatów. Jestem z tego i z nich samych bardzo dumna, choć nie roszczę sobie w ogóle prawa do bycia matką ich dalszych sukcesów (a określenie „dzieci Browaru” mogłoby to sugerować). Solo Projekt umożliwił wielu artystom dobry start, wyposażył w cenne doświadczenia i umiejętności, ale dalej musieli radzić sobie sami.

**Chodziło mi bardziej o podkreślenie zjawiska, przypomnienie, że udział w Solo Projekcie stał się dla wielu twórców przepustką w świat festiwali i do uczestniczenia w praktyce tanecznej w Polsce. Od wielu młodych choreografów usłyszałam słowa krytyki za ukucie tego określenia, które ich ogranicza. Większość czuje się dojrzałymi artystami, a nie dziećmi. Oczywiście, nie chodziło wcale, aby ich upupiać, a raczej wskazać miejsce, z którego wyszli i do którego mogą się odwoływać.**

Wygląda na to, że w ramach Solo Projektu dokonywaliśmy dobrych wyborów, skutecznie szacowaliśmy twórcze potencjały, które dziś rozwój i sukcesy poszczególnych artystów potwierdzają. To pozwala mi wierzyć, że doświadczenie udziału w projekcie było w jakimś sensie punktem zwrotnym zarówno dla indywidualnych karier, jak i dla całej polskiej sceny tanecznej. Wprowadziliśmy do tanecznego słownika standardowe na świecie, a u nas wtedy nieobecne, zjawisko rezydencji, bez którego dziś nie wyobrażamy sobie pracy nad spektaklem (wciąż tylko mały ułamek naszych artystów dysponuje stałym studiem do prób). Położyliśmy także nacisk na konieczność refleksji (i autorefleksji) i skupionego procesu w choreograficznej kreacji. Rozpoczęliśmy też dyskusję nad rozwojem samej sztuki choreografii (na świecie i w Polsce) i palącą potrzebą stworzenia warunków do jej kształcenia, czego naturalną konsekwencją w przypadku naszych działań było powołanie programu szkoleniowego dla choreografów – Alternatywnej Akademii Tańca – z którego sesji mogą korzystać



również rezydenci Solo Projektu. Wiedza, jaką od 2009 roku polscy młodzi twórcy gromadzą w ramach tych projektów, nie mogła pozostać dla rozwoju polskiej choreografii obojętna. Powołanie Solo Projektu pozwoliło także na powrót do kraju polskich absolwentów zagranicznych uczelni. Ci, którzy dzielą odtąd swoje życie między Polskę a Europę, stali się ambasadorami polskiego tańca, najbardziej naturalnym mostem pomiędzy polskim a europejskim środowiskiem. Swoją aktywnością umożliwiają wiele wspólnych działań, o które wcześniej nie było łatwo. Ci, którzy zdecydowali się wrócić do Polski na stałe, przywieźli ze sobą profesjonalizm, energię, a także konkretną wiedzę, choć szybko stało się jasne, że dyplom zagranicznej uczelni, nawet na kierunku choreograficznym, nie czyni z jej adepta od razu dojrzałego twórcy oraz że ciekawym choreografem można być także bez specjalnej licencji. I że stawanie się świadomym twórcą to proces rozpisany na lata. O wyborze do Solo Projektu nigdy nie decydował dyplom zagranicznej uczelni, co więcej, zawsze starałam się dbać o to, by w każdym roku stypendia dostawali zarówno artyści od zawsze mieszkający i pracujący w Polsce, jak i przyjezdni. W ten sposób już na poziomie samych rezydentów dochodziło do ciekawych konfrontacji, wymiany doświadczeń, wzajemnych inspiracji, nawiązywały się nie tylko tradycyjne, ale i zawodowe przyjaźnie. To jedna z kolejnych wartości tego projektu. Gdybym miała kogoś dosłownie nazwać naszym dzieckiem, to byłby to na pewno Janusz Orlik. Ale jego przypadek jest szczególny, niezwiązany bezpośrednio z Solo Projektem. Towarzyszymy karierze Janusza od samego początku. *Exérèse monobloc*, nasza pierwsza produkcja, było zarazem jego debiutem choreograficznym. Choć ogromna część jego zawodowego życia jest związana z Anglią (gdzie pracuje jako tancerz zespołu Charlotte Vincent), jego kariera choreograficzna zaczęła się i rozwijała w Starym Browarze (na przestrzeni blisko dziesięciu lat wyprodukowaliśmy w ramach Art Stations Foundation już pięć jego spektakli). Wielu rzeczy uczyliśmy się razem i w najlepszym tego słowa znaczeniu czujemy się patronami jego sukcesów. Od początku mottem działań fundacji Grażyny Kulczyk, zwłaszcza w obrębie programu performatywnego, było hasło: „sztuka nie potrzebuje wsparcia, artyści TAK”. Te słowa bardzo udanie oddają także moje osobiste przekonania o potrzebie uwrażliwienia na twórczy rozwój indywidualnych artystów i mądre wspieranie ich potrzeb i przygód na drodze stawania się artystą dojrzałym, zdolnym świadomie kreować współczesną sztukę i tym samym komentować otaczający nas świat. Patrząc wstecz na dziewięć lat pracy fundacji, bardzo się cieszę,

że udało nam się tak skutecznie i na tak wiele różnych sposobów pomóc tak dużej ilości młodych polskich artystów. I że uzbierała się z nich grupa zindywidualizowana i różnorodna, ale jednak połączona wspólnym doświadczeniem. Pisałam kiedyś, w którymś z moich artykułów, że polski taniec zdaje się biernie czekać na „polskiego (tanecznego) Małysza” – geniusza, który pojawi się znikąd i sprawi, że polska choreografia zacznie się nagle rozwijać i rozśławi nasz taniec na świecie. Z ekscytacją i satysfakcją myślę dziś, że udało nam się, zamiast czekania na cud, przyczynić do tego, by na polskiej scenie pojawił się nie jeden wybraniec znikąd, ale cała drużyna obiecujących choreografów – pokolenie, któremu Solo Projekt z dumą użycza swojej nazwy.

*Poznań, marzec 2013*