TOMASZ CIESIELSKI

IMPROWIZACJA W CHOREOGRAFII

TOMASZ CIESIELSKI
Performer, choreograf i badacz tańca z Łodzi. Absolwent choreografii na Akademii Muzycznej w Łodzi i doktorant na kulturoznawstwie w Uniwersytecie Łódzkim. W pracy łączy strategie improwizacyjne z dyskursami i metodami naukowymi. Twórca prezentowanych na arenie międzynarodowej performansów, między innymi: *Sense-action, Koszty kwalifikowane / Taniec, moja miłość, Idylluzja, Karaoke*. Od 2017 realizuje projekt badawczy dotyczący uwagi i percepcji tancerzy, autor książki *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej* (2014). W latach 2011–2016 tancerz w zespole Granhøj Dans. Współpracował z Robem Haydenem, Tomaszem Rodowiczem, Natalią Korczakowską, Mikołajem Mikołajczykiem, Wojtkiem Mochniejem, Liwią Bargieł oraz Anną Piotrowską. ORCID: 0000-0003-2477-6703.

ŹRÓDŁA IMPROWIZACJI

„Improwizacja" i „choreografia" to obok „tańca" dwa najczęściej powtarzane terminy we współczesnym dyskursie tanecznym. Jednocześnie oba pozostają bardzo szerokie i nieostre, a ich denotacja jest zależna od kontekstu. Co jednak pozostaje stałe, to fakt, że improwizacja nie jest choreografią i odwrotnie. Proponuję więc przyjrzeć się aspektom choreografii i improwizacji oraz związanym z nimi praktykom w sposób, który pozwoli dostrzec miejsca, gdzie ich relacja nie układa się tak przeciwstawnie. Rozpocznę przy tym od przeglądu źródeł współczesnej improwizacji. Niezwykle dużo czerpie ona z dokonań artystów minionych epok. Dotyczy to zarówno wytworzonych przez nich strategii twórczych, jak i szeroko pojętego etosu czy nawet sposobu sytuowania się w debacie publicznej. Wydaje się jednak, że ten historyczny transfer odbywa się selektywnie i punktowo.

Istnieje wiele prac z zakresu wiedzy o tańcu[1] i teatrze[2], które poświęcone są improwizacji. Ważną pozycją jest *Improvisation in Drama*, której autorzy Anthony Frost i Ralph Yarrow w najszerszy sposób przyglądają się jej śladom w europejskiej tradycji performatywnej. Doszukują się jej źródeł w rytuałach szamańskich:

1 Zob. *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, red. A.C. Albright, D. Gere, Wesleyan University Press, Middletown 2003.

2 Zob. K. Johnstone, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Routledge, New York 1987; G. Peters, *The Philosophy of Improvisation*, Routledge, Chicago 2009.

Historia zaczyna się od mrocznej postaci szamana. Określenie to właściwie oznacza mężczyznę lub kobietę, który/która, jak się wierzy, poprzez trans może dowolnie wnikać w świat duchów i bezpiecznie z niego wracać, przynosząc opowieści, duchy i lecznicze moce z drugiej strony. [...] *Porzuca ciało, pozwalając mu stać się teatrem pojawienia się bogów. Szaman poprzedza* [pre-dates] *kapłana (którego zorganizowana, skodyfikowana i ceremonialna forma religii, raczej symboliczna niż realna, nie wymaga już ekstatycznej osobistej wizji mistyka, a raczej jej nie ufa), tak jak poprzedza aktora.* [...] *Jest hipokritesem,* [...] *tłumaczem swojego ludu*[3].

Już w tym dość pompatycznym opisie rozpoznawalne są dwie cechy improwizacji: jej performatywność uwzględniająca istnienie lub wytworzenie przez wykonawcę szczególnej więzi z widzami oraz konieczność osiągnięcia przez performera niecodziennego stanu świadomości/skupienia. Pierwsza z tych cech jest dla teatru, z perspektywy antropologii, właściwie konstytutywna. Druga natomiast pozostaje aktualna w laboratoryjnych, eksperymentalnych formach widowisk oraz właśnie w improwizacji (tanecznej). Obie wskazują także na istotną dla improwizacji ludyczność, która wcale nie musi oznaczać infantylnej zabawy, oraz na jej autopojetyczność, opartą na grze jako zasadzie działania. Według Frosta i Yarrowa, tradycja prowadzi od szamana poprzez klauna i postaci z komedii dell'arte aż do aktora. Ten z czasem ulega jednak reżyserowi, którego autorska wizja dokonuje opresyjnego stłumienia ludycznego instynktu performera.

Choć wyróżniane przez badaczy cechy improwizacji są wyprowadzane z analizy teatrologicznej, mogą także dotyczyć tańca. Jak współcześnie opisuje to Wojciech Klimczyk:

Improwizacja, czyli swobodne i spontaniczne ciało, które nie odtwarza wcześniej zdefiniowanej frazy ruchowej, ale wyznacza ją w danym momencie i w danej przestrzeni. [...] *Improwizacja w tańcu jest zatem bliska improwizacji w muzyce. Ma temat i zakreślone ramy przestrzenne oraz czasowe, cała reszta jednak zależy od wykonawcy. W założeniu pozwala to na maksymalnie osobistą wypowiedź taneczną oraz otwiera na przypadkowość i wprowadza element zaskoczenia. Improwizowany taniec jest według jego zwolenników znacznie bardziej fascynujący niż ułożona choreografia, gdyż bliższy życia, bardziej ryzykowny, spontaniczny.* [...] *Prawdziwie głęboka improwizacja polega na maksymalnym skupieniu zmysłów, gdyż jest procesem wyboru*[4].

Autor, pisząc o tańcu, w jednoznaczny sposób podkreśla znaczenie ciała jako medium i podstawowego narzędzia działania improwizatora. Co ciekawe, Frost i Yarrow – choć interesuje ich teatr – swoją definicję również rozpoczynają od stwierdzenia, że improwizacja to „umiejętność posługiwania się ciałami, przestrzenią, wszystkimi zasobami człowieka"[5]. Także pozostałe elementy charaktery-

3 A. Frost, R. Yarrow, *Improvisation in Drama*, Macmillan, London 1989, s. 1. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora artykułu.

4 W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała: panorama współczesnego teatru tańca*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 213.

5 A. Frost, R. Yarrow, *Improvisation in Drama*, dz. cyt., s. 1.

styki zaproponowanej przez Klimczyka zgadzają się z koncepcją amerykańskich teatrologów, w tym – znaczenie komunikacyjnych i performatywnych aspektów improwizacji: „Dopiero w momencie konfrontacji z publicznością taniec staje się teatrem, a więc komunikacją. Dopiero wtedy ciało zyskuje pełnię. Nieważne jak hermetyczny jest komunikat, ciało zawsze chce się nim podzielić z drugim ciałem”[6].

Wydaje się, że z pojawiającymi się w tej krótkiej kwerendzie cechami improwizacji zgadza się też uzus tego terminu. Przy czym nie jest to po prostu najbardziej powszechna denotacja, ale zakorzenienie porządku wyobrażeniowego i aparatu pojęciowego w europejskiej tradycji rytualno-teatralnej. Pozostaje ono aktualne nawet w obliczu zmieniania się dominujących koncepcji tego, co i w jaki sposób komunikuje performer, które generują wiele możliwych rozumień performansów kulturowych, a są to między innymi: bogowie, dusza, podświadomość, pamięć społeczna wyrażane poprzez ciało, umysł. Porządki te w szczegółowy sposób bada i opisuje antropologia.

Współczesna improwizacja taneczna w świecie zachodnim czerpie jednak także – poprzez *postmodern dance* – z innych źródeł. Susan L. Foster jej korzenie znajduje przede wszystkim w zróżnicowanych praktykach kulturowych Afroamerykanów i rdzennych Amerykanów, które – jak określa to jednoznacznie – zostały zawłaszczone przez białych artystów w Stanach Zjednoczonych[7]. Proces ten następował przede wszystkim poprzez jazz. Daniel Belgrad pokazuje, jak idee bezpośredniości, spontaniczności, holizmu ciała, intersubiektywności, a także jednocześnie indywidualności i zbiorowego autorstwa, których wyraz stanowiła muzyka jazzowa, były przyjmowane przez artystów i intelektualistów po drugiej wojnie światowej[8]. Wprawdzie w pewnym zakresie były one także obecne w europejskich tradycjach artystycznych[9], jednak zostały zdominowane przez formy i struktury.

Jednocześnie jazz nie był jedyną kulturową inspiracją ówczesnych amerykańskich improwizatorów. Do zjawisk posiadających swe źródła w kulturach afrykańskich Foster zalicza *cool*, który wyrażał „spokój, z jakim osobowość odnosi się do nieprzewidywalnego przepływu życia. Ta elegancka postawa, zarazem silna, niewzruszona, wszechwiedząca i odprężona, umożliwia[jąca] przyjęcie perspektywy zarówno krytycznej, jak pełnej humoru”[10], była obecna w wielu formach sztuki. Według Foster, we wczesnych działaniach twórców amerykańskiego *postmodern dance* z kręgu Judson *cool* widoczny był poprzez „wykorzystanie heterogenicznego słownika ruchu, odprężony i nonszalancki styl wykonywania oraz nielinearną strukturę choreograficzną. Poprzez wykorzystanie cytatu, dwuznaczności i paradoksu dzieła te wskazywały także na zwielokrotnioną referencyjność odniesień, kluczową dla obrzędów jorubijskich oraz innych afrykańskich

6 W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała...*, dz. cyt., s. 214.

7 Zob. S.L. Foster, *Zawłaszczanie improwizacji / Demokracje improwizowane / Improwizująca wspólnota*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: o improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi – Instytut Muzyki i Tańca, Łódź–Warszawa 2013.

8 D. Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, University of Chicago Press, Chicago 1998.

9 A. Kloppenberg, *Improvisation in process: „Post-control” choreography*, „Dance Chronicle” 2(33)/2010, s. 182.

10 S.L. Foster, *Zawłaszczanie improwizacji...*, dz. cyt., s. 14.

form rytuału”[11]. I w tym przypadku wzorce czerpane z innych kultur świetnie wpisywały się w tradycje europejskie, na przykład – związane także z teatrem – zróżnicowane iteracje ambiwalentnej i przewrotnej figury trickstera[12], co zapewne ułatwiało ich zapożyczanie.

Istotny wpływ na taniec w Stanach miały także tradycje azjatyckie. Z jednej strony John Cage i Merce Cunningham w swojej pracy nad fizycznymi oraz zdarzeniowymi aspektami performansu inspirowali się filozofią buddyzmu zen. Dostarczała ona konceptualnej ramy do akceptowania rzeczywistości taką, jaką się zastało, oraz do rozwoju technik uważności na jej namacalność/materialność (*thingness*). Z drugiej strony na rozwój *contact-improvisation* w bezpośredni sposób wpłynęły azjatyckie sztuki walki. Steve Paxton czerpał bezpośrednio z aikido[13], które było bazą do wypracowania techniki bezpiecznego upadania. Sztuki walki stanowiły także obszar poszukiwań stanów uwagi niezbędnych w przypadku nieprzewidywalnych interakcji z drugim tancerzem[14]. Wreszcie źródłem inspiracji dla twórców *postmodern dance* była kultura latynoska z jej spontanicznością i żywiołowością.

Czerpiąca z tych źródeł improwizacja stawała się katalizatorem eksperymentów zmierzających ku demokratyzacji tańca i teatru. Kierunek ten wspierać miało także zainteresowanie codziennym ruchem, do którego przynajmniej teoretycznie każdy miał równy dostęp. Jak pisała Susan L. Foster:

> *Improwizacja ciągle służyła jako miejsce, w którym różnica mogła zostać rozpoznana i zaakceptowana. Improwizacja, umieszczana w rozmaitych kontekstach artystycznych, przełamała ustalone rygory społeczne* [...]*, demaskując struktury władzy, jak i towarzysząc w realizacji alternatywnego, bardziej egalitarnego modelu relacji społecznych. Improwizacja przyjęła także wizję demokracji jako egalitarnego, zbiorowego wysiłku, prowadzącego do zaakceptowania różnic – rasowych, płciowych, klasowych – nawet jeśli nie zawsze określała sposoby radzenia sobie z tymi różnicami, czy też porządkowania ich*[15].

Wymienione postawy i wartości bezpośrednio wpływały na formuły działania grup łączących tancerzy w Stanach Zjednoczonych. Ponad końcowy efekt grupy te stawiały proces, za który równą odpowiedzialność brali wszyscy jego uczestnicy, włączając w to widownię. Dążyły także do wykształcenia improwizacji jako autonomicznej formy widowiska, choć można uznać to za cel pośredni w stosunku do ich prymarnych ambicji polityczno-społecznych. Jednocześnie, w zależności od kontekstu, doświadczeń swoich członków i poglądów, grupy te wypracowywały różne modele działań scenicznych, które do dziś stanowią bardzo bogate źródło strategii twórczych dla tancerzy oraz choreografów.

11 Tamże, s. 15.

12 J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata: szamanizm, religia starogrecka, judaizm, chrześcijaństwo, hinduizm, buddyzm, islam*, Wydawnictwo „Wanda”, Kraków 2007, s. 565.

13 W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała...*, dz. cyt., s. 68.

14 C.J. Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, Madison 1990, s. 52.

15 S.L. Foster, *Zawłaszczanie improwizacji...*, dz. cyt., s. 33.

KONWENCJONALIZACJA

Improwizacja jako szereg zróżnicowanych strategii i postaw twórczych trafiła na podatny grunt europejskiej tradycji teatralno-tanecznej. Tradycja ta, choć teoretycznie dostępna dla artystów osadzonych w kulturze zachodniej, była przez nich rozpoznawana głównie na poziomie relatywnie elitarnych i skostniałych konwencji widowiskowych, na przykład baletu lub teatru dramatycznego. Tradycje innych kultur posiadały w sobie więcej cech liminalnych, a więc także zdolności „wywrotowych". Nie bez znaczenia była także ich peryferyjność względem dominujących porządków kulturowych. Ich liminoidalność pozwalała na przechowywanie – tak wyraźnych na przykład w relacji między performerami Grand Union – alternatywnych modeli hierarchii społecznych[16]. Była ona także dobrym źródłem i katalizatorem poszukiwania nowych praktyk artystycznych, formułowanych często bezpośrednio jako sprzeciw wobec ustabilizowanych estetyk.

W podobny sposób artyści *postmodern dance* – głównie przedstawiciele społeczności białych – znaleźli lub wytworzyli wiele nowych narzędzi i strategii twórczych, które w dzisiejszym tańcu współczesnym należą do kanonicznych. Sami przyczynili się także do ich rozpowszechnienia. Amerykańska publiczność przyzwyczaiła się, a potem wręcz zainteresowała ich awangardowymi propozycjami, które podobnie jak jazz powoli wkraczały na bardziej ekskluzywne sceny. Postmodernistyczne formy taneczne były także eksportowane za granicę i dobrze tam przyjmowane. Tak było i w Polsce, gdzie w dużej mierze przyczyniły się do powstania dzisiejszych form tańca współczesnego. Poza podróżowaniem niektórzy tancerze z czasem obejmowali nawet stanowiska na uczelniach wyższych. Improwizacja stała się w ten sposób niemal na całym świecie podstawowym elementem edukacji artystów tańca, którzy jednak później właściwie nie improwizowali na scenie. Jest to ciekawy paradoks: współczesna choreografia – często eksponująca swoje związki z postmodernistycznym tańcem – jest pod wieloma względami dość daleka od jego źródłowych cech i idei.

Przyczyny rozmycia i spłaszczenia tradycji improwizacyjnych w zachodnim obiegu kulturowym mają kilka wątków. Pierwszy i być może kluczowy z nich wskazuje Foster:

> *Pośród tych wszystkich zapożyczeń, postawa białych artystów mniej dotyczyła rodzaju i czasu przygotowania, niezbędnego do uzyskania działania improwizowanego, a bardziej zainteresowania hipotetyczną świadomością performera w momencie działania. Zdobycie umiejętności i wiedzy, koniecznych do zaimprowizowania solówki w jazzowej kapeli, wykonania kaligrafii, trafienia w dziesiątkę czy usypania obrazu z piasku liczyły się mniej, niż stan umysłu tego, kto je wykonuje, w momencie działania*[17].

Reinterpretując słowa amerykańskiej badaczki, artyści *postmodern dance* punkt ciężkości tradycji, z których czerpali, widzieli raczej w umyśle, czy nawet

16 V.W. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, tłum. M. Dziekan, J. Dziekan, Volumen, Warszawa 2005, s. 51.

17 S.L. Foster, *Zawłaszczanie improwizacji...*, dz. cyt., s. 21.

duszy wykonawcy, aniżeli w samym jego działaniu. Łatwo zobaczyć w tym echa żywego po części do dzisiaj kartezjańskiego dualizmu i zarazem próbę przezwyciężenia go w rozwijającej się równocześnie w silnej relacji z *postmodern dance* fenomenologii ciała i tańca[18]. Fenomenologia ta wiele czerpała z *postmodern dance* i w pewnym zakresie mogła się rozwinąć dopiero wówczas, gdy improwizacja pozwoliła filozofom i badaczom dostrzec wagę materialności oraz cielesności działania performera. Poza mało wówczas rozpowszechnionymi pracami Maurice'a Merleau-Ponty'ego[19] niewiele było analiz, które dawały możliwość konceptualnego pogodzenia ciała i umysłu w działaniu.

Być może ukierunkowanie artystów na doświadczeniowy stan indywidualnego wykonawcy było także przyczyną wytracenia pararytualnego czy też po prostu liminoidalnego charakteru improwizacji. W pewnym zakresie jej śladem, poza głównym obiegiem sztuki, są ćwiczenia improwizacyjne wykorzystywane w praktykach terapeutycznych lub jako narzędzia coachingowe. Bezpośrednio odwołują się one do wątków pararytualnych i ludycznych, ale celują raczej w „stabilizowanie" jednostki w społeczności niż odwrotnie.

Jak zauważa Foster, w przeciwieństwie do muzyków jazzowych artyści tańca postmodernistycznego nie wypracowali metod wytwarzania zbiorowej odpowiedzialności za konstruowanie nowych rodzajów performowanych narracji, pokazali „możliwość obalenia, bądź zmiany systemu, ale nie to, jak zdecydować, co zrobić potem"[20]. Z jednej strony zaowocowało to ograniczoną trwałością wielu ich propozycji, a z drugiej utrudniło większą ewolucję poetyki i estetyki prezentowania widowisk tanecznych. Nie dało szansy publiczności na modyfikację oczekiwań co do strony formalnej przedstawień i ostatecznie doprowadziło do ponownego wzmocnienia roli choreografa jako tak zwanego zewnętrznego oka i strażnika konwencji. Od niego zależy komunikatywność widowiska jako spójnego tekstu kultury – uporządkowanego względem wybranego dyskursu. Konsekwentnie musiało to zaowocować wytraceniem energii demokratycznych form działalności zespołowej – współdzielonego autorstwa i sprawstwa – które dziś funkcjonują w tańcu współczesnym w sposób szczątkowy, na przykład w tak zwanych kolektywach twórczych. Jednocześnie narzędzia twórcze powstałe dzięki pracy improwizujących tancerzy są cały czas wykorzystywane. A więc oddolnie pozycja choreografa jest podważana, choć to on ciągle występuje jako faktyczny twórca-inscenizator i źródło komunikatu, jakim są działania na scenie.

TYPIZACJE IMPROWIZACJI

Z perspektywy czasu kluczowym, choć niespełnionym postulatem awangardy drugiej połowy XX wieku była większa emancypacja improwizacji jako samodzielnej formy sztuki. W o wiele większym zakresie udało się to na przykład

18 Zob. M. Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Temple University Press, Philadelphia 2015.

19 Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2001.

20 S.L. Foster, *Zawłaszczanie improwizacji...*, dz. cyt., s. 31.

performance art. Uzasadnione wydaje się przypuszczenie, że pozwoliłoby to na rozwój zarówno warsztatu improwizatorów, jak i kompetencji odbiorczych publiczności. W bezpośredni sposób cel ten wiązał się z szerszymi oczekiwaniami co do zmian społeczno-kulturowych w tamtych czasach. Echa tych ambicji i ich częściowe realizacje są cały czas obecne oraz silnie pielęgnowane choćby w Polsce, wciąż stanowią jednak margines prezentowanych widowisk. Wydaje się, że realna zmiana takiego stanu rzeczy wymaga (tak jak wymagała wcześniej) istotnych przemian kulturowo-społecznych, bez których jest po prostu niemożliwa. Jednocześnie obecność improwizacji na uczelniach tanecznych nie jest jedynym świadectwem jej żywotności. Przenika ona w różnych aspektach do całego tańca, co z jednej strony skutkuje powstawaniem wielu projektów mających ją w swoich założeniach, a z drugiej – utrudnia współczesne próby konceptualizacji jej nieostrych wyznaczników gatunkowych i kategoryzowanie inwariantów.

Cynthia J. Novack wyróżnia na przykład „improwizację prowadzoną w celu prywatnych i/lub choreograficznych poszukiwań, jako metodę nauczania, bądź terapię. Drugą kategorię scharakteryzowała jako improwizację, która prezentowana jest jako przedstawienie”[21]. Do tych dwóch kategorii należy dodać improwizację jako ozdobnik, wykonywaną przez poszczególnych tancerzy w ramach skomponowanej choreografii. Typ ten dodaje w swojej typologii Curtis L. Carter[22]. Kryterium rodzaju sfunkcjonalizowania improwizacji pozwala na zauważenie – poza wspomnianymi już zastosowaniami improwizacji w edukacji i procesie twórczym – jej udziału w działaniach terapeutycznych. Są one intensywnie rozwijane poza obszarem tańca artystycznego, a jednocześnie bardzo często prowadzą do niezwykle ciekawych odkryć właśnie w zakresie świadomości performera. Zagadnienie to pozostaje ważne i rozpoznawane jako sedno efektywności/skuteczności improwizacji[23], a w konsekwencji także jej oceny. Ocena z kolei to kryterium, które – jak wskazuje Novack – pozwala wyróżnić udaną i nieudaną improwizację. Według badaczki z perspektywy wykonawców ocena ta rozciąga się na skali poziomu ich – upraszczając – skupienia. Z powodu bardzo niewielkiej dostępności i znajomości odpowiednich postaw estetyczno-odbiorczych oraz języka do ich krytycznej analizy skala ta jest właściwie niedostępna dla widzów. W efekcie, jak zauważa Novack, „oglądając kiepsko wykonaną i skonstruowaną improwizację, krytycy często narzekają, że «improwizacja jako przedstawienie nie sprawdza się», że lepiej się ją wykonuje niż ogląda. Czy mówi się to samo o kiepsko skonstruowanej choreografii? Czy krytycy zajmujący się jazzem narzekają, iż problem z kompozytorem lub wykonawcą tkwi w improwizacji jazzowej?”[24]. Rozciągając dalej tę analogię, baletu nie dyskwalifikuje się *en bloc*, dlatego że jakiś konkretny spektakl nie satysfakcjonuje większości publiczności. Rozpoznanie takie ponownie odsyła do braku adekwatnych narzędzi do analizy i interpretacji improwizacji jako źródła jej krytyki oraz ograniczonej obecności wśród

21 C.J. Novack, *Kilka rozważań nad improwizacją w tańcu*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy...*, dz. cyt., s. 47.

22 C.L. Carter, *Improwizacja w tańcu*, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy...*, dz. cyt., s. 56.

23 W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała...*, dz. cyt., s. 214.

24 C.J. Novack, *Kilka rozważań nad improwizacją w tańcu,* dz. cyt., s. 51.

innych form sztuki. Przy czym należy pamiętać, że to niedookreślenie bywa przez twórców tańca chętnie wykorzystywane. Stwarza ono „łatwe alibi [dla wątpliwej jakości działań – przyp. T.C.] i dlatego w niewykwalifikowanych rękach [improwizacja] staje się niebezpieczna”[25].

Istnieją także próby konceptualizacji „problemu świadomości” improwizatora – głównie dokonywane z perspektywy samego wykonawcy – i zbudowania odpowiednich kategoryzacji. Według Annie Kloppenberg:

> *Jedni uważają, że improwizacja jest aktem uwolnienia nieświadomego umysłu, ukierunkowaniem głębokiego, wewnętrznego źródła do „mówienia” za pośrednictwem improwizowanej formy bez poddawania tego, co wyłania się, apodyktycznej kontroli świadomego umysłu. Drudzy uważają ją za ostateczny akt świadomości, poszerzanie uważności* [awareness] *i dokonywanie ostrożnych, często natychmiastowych wyborów kompozycyjnych, które rzeźbią i podążają emergencyjną trajektorią*[26].

Badaczka wskazuje tym samym na rzadko zauważaną wewnętrzną heterogeniczność rozumienia świadomości performera, która rozciąga się pomiędzy różnymi modelami umysłu, wywodzącymi się zarówno z okcydentalnych, jak i orientalnych źródeł. Problem ten jest tym bardziej nieoczywisty, że przywoływanie jednego rozumienia stanu wykonawcy nie wyklucza drugiego. Innymi słowy, artysta przed publicznością powinien być jednocześnie maksymalnie skupiony i w pełni swobodny w przyjmowaniu zróżnicowanych bodźców. Wykonawcy świetnie zdają sobie z tego sprawę.

Wciąż jednak konceptualizacje takie rzadko czynią zadość zróżnicowanym źródłom improwizacji i koncentrują się najbardziej na „hipotetycznej świadomości performera w działaniu”. Obszarem, w którym oddolnie i bez rozgłosu przetrwały ślady bardziej społecznych cech improwizacji, jest choreografia. Dotyczy to przede wszystkim relacji pomiędzy choreografem a tancerzami, ale także strategii twórczych. Im bardziej odwołują się one do stanu umysłu performerów – tak indywidualnie, jak i w grupie – tym bardziej wiążą się z redefiniowaniem roli poszczególnych osób w procesie twórczym. Jednocześnie taka dyfuzja kompetencji sprawia, że zacierają się granice pomiędzy choreografią i improwizacją. Proces ten ogniskuje się w roli choreografa. Wydaje się, że można ją zobaczyć na co najmniej trzy sposoby.

CHOREOGRAF JAKO KRYTYK I INSCENIZATOR

Wiele spektakli tańca współczesnego powstaje w sposób, który Annie Kloppenberg nazywa *post-control choreography* i definiuje jako proces, w którym choreograf współpracuje z tancerzami, aby stworzyć stałą choreografię na bazie improwizowanych poszukiwań[27]. Współpraca ta przyjmuje różne formuły, często radykalnie zmieniając funkcję choreografa. W pierwszym etapie jest on zwykle

25 W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała...*, dz. cyt., s. 214.

26 A. Kloppenberg, *Improvisation in process...*, dz. cyt., s. 186.

27 Tamże, s. 189.

źródłem ogólnej koncepcji spektaklu – pomysłu obejmującego temat oraz wstępne założenia, na przykład co do technik tańca. Dalej, jak zauważa Kloppenberg, jego główną odpowiedzialnością jest pielęgnowanie środowiska pracy opartego na wspólnym zaangażowaniu, oczekiwaniu aktywnej interakcji, rygorystycznej eksploracji i wolności – uwarunkowaniach, w których tancerze czują się silni i sprawczy. W języku angielskim poczucie uczestników takiego procesu trafnie opisuje przymiotnik *empowered*.

Następnie choreograf częściowo oddaje tancerzom władzę i ceduje na nich odpowiedzialność za efekt końcowy wspólnej pracy. W idealnych warunkach oznacza to zbudowanie uczciwego porozumienia z tancerzami. W konsekwencji takich praktyk zanika częściowo idea wytwarzania stałych kodów ruchowych wynikających bezpośrednio z ruchu, jaki wytworzył choreograf. Skoro przestaje on być bezpośrednim autorem „kroków", to nie może też polegać na swoim repertuarze jako rodzaju leksykonu. Wielu twórców uznaje zresztą takie rozwiązanie za bardzo efektywne[28] i twórcze. Można domniemywać, że ten rodzaj myślenia współkształtował współczesny rynek tańca, w którym dominują produkcje oparte na udziale tak zwanych freelancerów. Wynika to z faktu, że skoro spektakl jest w istotnym stopniu zbudowany na indywidualnych tożsamościach tancerzy, to w wielu przypadkach dla choreografa oznacza to szukanie do każdej produkcji takich osób, które akurat pasują do jego koncepcji. Za każdym razem jest to jednak wyważanie pomiędzy wytworzoną już z kimś relacją i szansą na zupełnie nową, potencjalnie bardziej efektywną współpracę.

Praktyka współtworzenia materiału z tancerzami w oczywisty sposób otwiera drogę do kwestionowania przypisanego choreografowi autorstwa spektaklu. W procesie *post-control choreography* bezpośrednimi twórcami materiału ruchowego są często w większym stopniu tancerze niż pomysłodawca projektu. To oni są także prymarnym źródłem jakości swojej scenicznej ekspresji, tak zwanej obecności. Pojawiają się więc działania, które są prezentowane jako stworzone przez kolektyw twórczy lub kolektyw artystyczny, albo też autorstwo choreografii przypisywane jest całemu zespołowi. Zagadnienie to pozostaje jednym z większych problemów współczesnego tańca scenicznego i wymaga szczegółowych badań.

Eksponowanie roli choreografa nie jest powodowane wyłącznie wypaczonymi relacjami społeczno-zawodowymi. Jawi się on także jako strażnik konwencji, choć pełniąc tę funkcję, nie zawsze jest skuteczny. Jeśli ta jest płynna, to właśnie choreograf pozostaje osobą odpowiedzialną za *logos*, sens spektaklu, a więc zarówno za jego komunikatywność, jak i formę oraz kompozycję. Innymi słowy, oczekiwania oraz kompetencje odbiorców sztuki – choć ewoluują – wymuszają tworzenie możliwie spójnych narracyjnie widowisk. Paradoksalnie w tym kontekście przyczyny eksponowania choreografa jako twórcy mogą być tożsame ze źródłami rozwoju *postmodern dance*. Lata sześćdziesiąte XX wieku były okresem transformacji wielu porządków wyobrażeniowych Zachodu i postępującej z nią rewolucji obyczajowej. Przejawiała się ona często w mocnym kwestionowaniu

28 Tamże, s. 186.

przez artystów względnie trwałych, tradycyjnych konwencji kulturowych, w tym przedstawieniowych. Pozwoliło to na pojawienie się zainteresowania między innymi codziennością oraz pozaeuropejskimi formami sztuki. Jednocześnie jednak nietrwałość konwencji estetycznych mogła wywołać większą potrzebę wewnętrznej spójności pojedynczego dzieła. W jej efekcie choreograf, jako indywiduum, odzyskał siłę, stając się jedynym ocalałym źródłem stabilnego, choć punktowego dyskursu.

Takie ukształtowanie się roli choreografa oznacza także konieczność posiadania przez niego umiejętności zredukowania dystansu pomiędzy materią improwizacji i choreografii. Według Predock-Linnellów mostem między nimi jest zdolność do krytyki. To ona pozwala ze spontanicznego tańca wybrać wartościowe materiały oraz jakości ruchowe, a potem osadzić je odpowiednio w całości kompozycji[29]. Strategie przeprowadzania takiego wyboru i tworzenia kompozycji stają się zresztą z czasem przejawami charakterystycznego języka danego twórcy. Wciąż jednak końcowy związek między intencją, z jaką tancerz wytworzył w improwizacji swój materiał, a jego znaczeniem w spektaklu może być szczątkowy. Być może nawet taki powinien być, by wykorzystanie improwizacji faktycznie przynosiło nowe jakości i niespodziewane rozwiązania. W *post-control choreography* choreograf musi więc przyjmować wobec powstającego spektaklu pozycję zdystansowaną, bez tego nie będzie w stanie spoglądać na niego z perspektywy krytyka i konwencji, jaką wybrał.

CHOREOGRAF JAKO MODELUJĄCY DOŚWIADCZENIE

Alternatywnie, aby móc bardziej stymulować proces twórczy całego zespołu, choreograf może zdecydować się być bardziej wewnątrz niż na zewnątrz tego doświadczenia. Zmniejszenie dystansu wobec dzieła utrudnia późniejsze wzięcie pod uwagę perspektywy widza – choreograf w o wiele większym stopniu dzieli milczącą wiedzę z wykonawcami i rozumie źródła ich ekspresji, ale też trudniej mu rozpoznać jej granice, a przez to wprowadzić w nią widza. Taka sytuacja często wymaga mediatora, którym staje się dramaturg. Z jednej strony – także z racji swojego literackiego lub kulturoznawczego wykształcenia – jest on świadom dyskursów i kontekstów, w jakich mieści się zarówno twórczość choreografa, jak i wybrany przez niego temat. W procesie twórczym pozostaje zdystansowany, by zachować swój krytyczny osąd. Z drugiej strony jednak często staje się *alter ego* choreografa, z którym może dialogować, szukać inspiracji, rozpoznawać i doprecyzowywać tematy oraz wątki obecne w produkcji. Nie musi to oznaczać narzucania przez dramaturga na wytworzony materiał jakiegoś obcego porządku narracyjnego. Linia łącząca sceny i materiały powstałe dzięki zespołowi może być dla tego zespołu, będącego w środku całego procesu i przez wiele godzin skoncentrowanego na poszukiwaniu satysfakcjonującego ruchu, niewidoczna lub po prostu zbyt niejasna i intuicyjna. Wówczas to dramaturg, rozumiejąc dobrze intencje,

29 L.L. Predock-Linnell, J. Predock-Linnell, *From improvisation to choreography: the critical bridge*, „Research in Dance Education" 2(2)/2001, s. 206.

jakie kierowały pracą, może łatwiej zobaczyć wyłaniającą się sekwencję scen, która pozwoli im wybrzmieć[30]. Źródło takiej struktury czasem nie tkwi bezpośrednio w znaczeniu w rozumieniu semiotycznym. Linia dramaturgiczna bywa zbudowana według zasady kompozycji muzycznej lub logiki tak zwanej energii scen (emocjonalnej, ruchowej, dynamicznej i innej).

Bez względu na obecność takiej pomocy w analizowanej sytuacji to choreograf pozostaje głównym źródłem formy i treści spektaklu. Musi cały czas balansować pomiędzy spontanicznością/przypadkowością a kontrolą/decyzyjnością. (To samo dotyczy zresztą tancerzy). Innymi słowy, choreograf modeluje doświadczenie, w którym sam się zanurza. Podejmuje decyzje co do kolejnych działań i materiałów, kierując się zwykle intuicją lub po prostu inercją procesu twórczego. Jak sformułowała to Colleen Thomas, „słucha głosu spektaklu"[31]. Wadą takiej strategii jest ryzyko ugrzęźnięcia w ślepym zaułku albo w swoich zwyczajowych rozwiązaniach ruchowych i kompozycyjnych, które jako takie są też najbardziej intuicyjne. Niewątpliwą zaletą jest natomiast ułatwienie wykonawcom przejścia pomiędzy improwizacją a zakodowanym w spektaklu ruchem. Często powstaje on na drodze długich poszukiwań i ma wówczas wyrazistość, dynamikę oraz związek ze stanem psychosomatycznym wykonawcy. Troska o ten aspekt wykonania wydaje się jednym z ech poszukiwań twórców tańca *postmodern*. Jednak przywołanie emocji, myśli lub stanu skupienia wytworzonego podczas prób, potencjalnie bardzo istotne z perspektywy widza, jest dla tancerza ogromnym wyzwaniem. Im bardziej widowisko jest osadzone na doświadczeniach z procesu twórczego, tym łatwiej przywoływać te doświadczenia przy kolejnych wykonaniach. Mogą one wręcz przynosić dalsze pogłębienie i wzmocnienie tańca. Taki rodzaj strategii twórczej daje performerom o wiele większy poziom sprawczości. Widowisko staje się często nielinearnym, „totalnym odzwierciedleniem procesu"[32], jaki przeszedł cały zespół, a w konsekwencji jego częścią stają się także widzowie, jako współtwórcy doświadczenia „wznawianego" przy kolejnych jego iteracjach.

CHOREOGRAF JAKO IMPROWIZATOR

Otworzenie refleksji na odbiorcę – z którym wykonawca i inscenizator mają podobną relację – pozwala zobaczyć, że w pewnych zakresach choreograf jest zarazem improwizatorem. Sugeruje to Andrew Morrish w swoim podziale doświadczenia performera na trzy „umysły", z których trzeci powinien być używany w improwizacji najmniej, a w choreografii zapewne najwięcej. W obu przypadkach niezbędne są przynajmniej trzy typy umiejętności:

> *Kiedy mówimy o tworzeniu tańca, mamy na myśli umiejętności improwizacji (zarówno „swobodnej", jak i „strukturalnej"), komponowania w sensie kształtowania i formowania*

30 Zob. *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*, red. P. Hansen, D. Callison, Palgrave–Macmillan, London 2015.

31 A. Kloppenberg, *Improvisation in process...*, dz. cyt., s. 186.

32 Tamże, s. 198.

materiału ruchowego oraz krytyki – obserwowania, opisywania, analizowania, interpretowania, oceniania, oraz przeglądu zarówno trwającego tańca, jak i ukończonego dzieła. Są to komplementarne zestawy umiejętności. W rzeczywistości są one tak splecione, że podzieliliśmy je tylko w celu dyskusji[33].

„Krytykowanie" w języku polskim ma wyraźnie negatywny wydźwięk, jednak w tym przypadku chodzi raczej o krytyczną refleksję, na podstawie której można podejmować dalsze decyzje. Co ciekawe, Predock-Linnellowie dokonali w zacytowanym fragmencie drobnego przesunięcia, pisząc o „tworzeniu tańca" (*dance making*) zamiast choreografowaniu, a jednocześnie improwizację potraktowali jako kompetencję, a nie odrębną formę. Jeśli zgodzić się z taką intuicją, to można sądzić, że improwizacja jako taka nie jest związana jedynie z posiadaniem narzędzi do prowadzenia spontanicznych działań ruchowych. Oprócz nich u twórcy tańca powinna istnieć także zdolność do osiągania szczególnego stanu umysłu. Jego opisy w kontekście improwizacji okazują się często adekwatne także dla choreografii. Na przykład Kent De Spain relacjonuje swoje myśli podczas performansu w taki sposób: „Czujesz, że twoja uwaga zarówno wybiera, jak i kształtuje twoje doświadczenie w czasie rzeczywistym, ale to, co jest wybierane i formowane, nie zależy wyłącznie od ciebie, ponieważ świat również improwizuje; i ten taniec, twoja interakcja ze światem, kształtuje cię tak, jak tworzysz świat"[34]. Istotnymi czynnikami „ze świata" są dla choreografa oczywiście artyści z nim współpracujący: tancerze, dramaturg, kompozytor, reżyser światła itd. Wszyscy oni wraz z wnoszoną przez nich milczącą wiedzą współtworzą horyzont przeżyć, w którym usytuowany jest choreograf. Podobnie jak improwizator, pozostaje on bezpośrednio zależny od otoczenia i musi być aktywnie obecny, aby obserwować, co się wyłania w procesie tworzenia tańca, z tą samą świeżością, uczciwością i wrażliwością, jaką cenią zwolennicy improwizacji[35]. Victoria Marks dodaje, że jest on jak poszukiwacz złota, „wybiera to, co wyróżnia się z reszty"[36]. Przy czym ta decyzja z jednej strony jest wewnętrzna, bo materiał wybiera się spośród innych działań powstałych na próbie i to one tworzą prymarną ramę referencyjną; podobnie jak w improwizacji to tu i teraz jest kluczowe. Z drugiej strony, w dokonującym selekcji tkwi pamięć (zbiorowa), która także mocno determinuje jego wybory. Wpływ ten może być uświadomiony lub nie; zarówno improwizatorzy, jak i choreografowie często dopiero po zakończonym procesie twórczym orientują się, że bazą doświadczeniową było dla nich na przykład prywatne przeżycie, wspomnienie lub odczucie. Innymi słowy, w obu formach „o-czym-to-jest" ujawnia się w bardzo różnych momentach.

33 L.L. Predock-Linnell, J. Predock-Linnell, *From improvisation to choreography...*, dz. cyt., s. 196.

34 K. De Spain, *The cutting edge of awareness: Reports from the inside of improvisation*, [w:] *Taken by Surprise...*, dz. cyt., s. 37.

35 A. Kloppenberg, *Improvisation in process...*, dz. cyt., s. 193.

36 V. Marks, *Against improvisation. A postmodernist makes the case for choreography*, [w:] *Taken by Surprise...*, dz. cyt., s. 136.

„Czasowanie”[37] (*timing*) tych chwil sprawia, że zupełnie różne mogą być konsekwencje decyzji podejmowanych przez choreografa i improwizatora. Gdy partner w improwizowanym performansie nie podejmie jakiegoś działania, wykonawca musi się z tym pogodzić lub trwać przy swoim i pozostać w kontraście. Może to być wręcz wartościowe. Podczas prób do spektaklu, który dąży do narracyjnej (choć niekoniecznie linearnej) spójności, znajduje się kompromis lub ktoś narzuca swoją decyzję innym. Inne „czasowanie” procesu twórczego sprawia, że w przypadku choreografii presja jest o wiele większa. Efekt takiej negocjacji nie staje się po prostu elementem widowiska, który może lada chwila zniknąć z pola uwagi widza. Najpierw rozciąga się na proces prób, a później staje się iterowaną częścią spektaklu. Tylko pozornie jednak w przypadku improwizacji sytuacja jest bardziej demokratyczna i równościowa. We wspólnej improwizacji poczucie sprawczości oraz wolności modelują bowiem te same czynniki siły i władzy, związane z płcią, rasą, doświadczeniem oraz szeroko pojętym kontekstem społecznym. I w choreografii, i w improwizacji jest to także istotne wyzwanie, które łączy się ze wspominanymi wcześniej, często niespełnionymi postulatami *postmodern dance*.

Zaproponowane przeze mnie rozróżnienie postaw czy też intencji choreografa na krytyczną refleksję, modelowanie doświadczenia i improwizację pozwala zobaczyć, że różnice pomiędzy improwizacją i choreografią sprowadzają się do dwóch kategorii. Pierwsza to czasoprzestrzeń działania. W obu formach używane są te same narzędzia i kompetencje poznawcze oraz artystyczne. Różne rozciągnięcie działań w czasie sprawia jednak, że odbiorca zwraca uwagę na inne aspekty dzieła. Momentalność improwizacji predestynuje ją do operowania bardziej przeżyciem, ekspresją performera i bezpośrednią interakcją z widzem. Elementy te są jednak także kluczowe dla udanego przedstawienia. Większe rozciągnięcie w czasie procesu twórczego, jak i liczne iteracje momentu ekspresji jego efektu wobec widowni sprawiają, że w spektaklu pojawia się czas na opowieść.

Można powiedzieć, idąc za kryteriami czasu i dystansu poznawczego, że pierwsza kategoria różnic pomiędzy omawianymi formami tańca jest fenomenologiczna. Jak zauważa Victoria Marks, artysta może po prostu preferować natychmiastowe formy lub „długotrwały związek”[38]. Może to zależeć od jego osobowości czy też upodobań estetycznych. Alternatywnie, może być wynikiem czynników kulturowych lub społeczno-ekonomicznych. To właśnie one stanowią, według mnie, drugą kategorię różnic pomiędzy improwizacją i choreografią, które są wtórne, lecz bezpośrednio widoczne w społecznym odbiorze sztuki.

PODSUMOWANIE

Choć pojęcia choreografii i improwizacji są kluczowe dla współczesnego tańca, zdają się kamuflować wiele niejednoznaczności, a tym samym z reguły nie być w pełni relewantne względem zjawisk, które opisują. Ich używanie jako nazw

37 Trudno znaleźć rzeczownik, który odpowiadałby angielskiemu słowu *timing* wraz z jego konotacjami. „Czasowanie” pozwala tutaj najlepiej wskazać na rozciągłość i rozegranie, organizację w czasie.

38 V. Marks, *Against improvisation...*, dz. cyt., s. 135.

gatunkowych jest nieadekwatne wobec zróżnicowanych form dzieł tanecznych. Podobnie zgubne wydaje się traktowanie ich jako nazw strategii twórczych, bo w obu przypadkach pojawiają się te same narzędzia. Być może więc dobrym pomysłem jest wykonanie pewnego terminologicznego cofnięcia i używanie określenia „twórca tańca" (*dance maker*). Pozwala ono uniknąć wartościujących podziałów: eksponowania choreografa – czyli „zapisującego taniec", i w związku z tym promowania *logosu* na rzecz ekspresywności, umniejszania znaczenia warsztatu tancerzy, którym trudno być czymś więcej niż dodatkiem do wypowiedzianego lub wyśpiewanego słowa, przyjmowania radykalnie różnych perspektyw do oceny zjawisk opisywanych jedną lub drugą kategorią.

Alternatywą, która pojawia się już w dyskursie tanecznym, może być szersze używanie form odczasownikowych „choreografowanie" i „improwizowanie". Być może zredukowanie lub przeformułowanie różnicy pomiędzy choreografią a improwizacją w obiegu profesjonalnym byłoby krokiem ku zmianie przyzwyczajeń i oczekiwań publiczności. Bez względu na możliwe rozstrzygnięcia tych dylematów terminologicznych i ich konsekwencje wyraźnie widać, że bardzo trudno jest dziś w naszym kontekście kulturowym przebić się wartościom i cechom tańca, które eksponowali artyści *postmodern dance* i które wciąż są obecne w tle głównych narracji kultury Zachodu. Demokratyczne, otwarte na wiele możliwości i transgresywność stoją one w radykalnej sprzeczności z systemem społeczno-finansowym, w którym funkcjonują. To z niego wynika pośpieszne prezentowanie sztuki, która ma być też wartościowa, czyli raczej zgodna z istniejącymi kryteriami odbioru sztuki. Te szybko wchłaniają z peryferii wszelkie nowości, ale biorą z nich tylko to, co da się kapitalizować. Wydaje się, że takiemu procesowi uległo właśnie improwizowanie, które – gdy zobaczy się je w długiej perspektywie czasowej – może być źródłem dzieł spełniających bardzo szerokie wymagania, w tym kompozycyjno-formalne.

Artykuł jest oparty na pracy magisterskiej *Improwizacja w choreografii. Strategie twórcze w tworzeniu współczesnych widowisk tanecznych*, napisanej pod kierunkiem dr. hab. Mariusza Bartosiaka. Badania prowadzone przez Tomasza Ciesielskiego są finansowane przez Narodowe Centrum Nauki w ramach projektu „Funkcje i metody dystrybucji uwagi we współczesnym teatrze tańca" (2016/21/N/HS2/02671).

BIBLIOGRAFIA

Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America.* Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Carter, Curtis L. „Improwizacja w tańcu". Tłum. Weronika Szczawińska. W: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: o improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda. Łódź–Warszawa: Muzeum Sztuki w Łodzi – Instytut Muzyki i Tańca, 2013.

De Spain, Kent. „The cutting edge of awareness. Reports from the inside of improvisation". W: *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, red. Ann Cooper Albright, David Carr. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

Foster, Susan L. „Zawłaszczanie improwizacji / Demokracje improwizowane / Improwizująca wspólnota". Tłum. Weronika Szczawińska. W: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy:*

o improwizacji tańca, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda. Łódź–Warszawa: Muzeum Sztuki w Łodzi – Instytut Muzyki i Tańca, 2013.

Frost, Anthony, Yarrow Ralph. *Improvisation in Drama.* London: Macmillan, 1989.

Johnstone, Keith. *Impro: Improvisation and the Theatre.* New York: Routledge, 1987.

Klimczyk, Wojciech. *Wizjonerzy ciała: panorama współczesnego teatru tańca.* Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.

Kloppenberg, Annie. „Improvisation in process: «Post-control» choreography". *Dance Chronicle* 33, 2 (2010).

Marks, Victoria. „Against improvisation: A postmodernist makes the case for choreography". W: *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader*, red. Ann Cooper Albright, David Carr. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji.* Tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2001.

Novack, Cynthia J. „Kilka rozważań nad improwizacją w tańcu". Tłum. Weronika Szczawińska. W: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: o improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda. Łódź–Warszawa: Muzeum Sztuki w Łodzi – Instytut Muzyki i Tańca, 2013.

Novack, Cynthia J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture, New Directions in Anthropological Writing.* Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1990.

Predock-Linnell, Larry L., Jennifer Predock-Linnell. „From improvisation to choreography: The critical bridge". *Research in Dance Education* 2, 2 (2001).

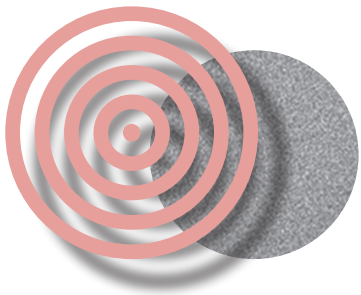
Sheets-Johnstone, Maxine. *The Phenomenology of Dance.* Philadelphia: Temple University Press, 2015.

Turner, Victor W. *Od rytuału do teatru: Powaga zabawy.* Tłum. Małgorzata Dziekan, Jacek Dziekan. Warszawa: Volumen, 2005.

Data wpłynięcia: 27 lipca 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 28 października 2020 r.

IMPROVISATION IN CHOREOGRAPHY

This article discusses the relationship between choreography and improvisation, both in the context of the denotation of these two terms and the creative activities that they describe. While of key importance for the phenomenon of dance, both notions remain vague and are frequently presented as contradictory. Adopting an alternative perspective, this paper, firstly, offers an overview of the historical contexts that have shaped the contemporary forms of performance dance as well as non-European contexts. Thus, it provides the basis for exploring the extent to which the assumptions and ideas of improvisation (developed primarily in the second half of the 20th century in the United States) have been updated in contemporary practices. Secondly, the article analyses the relationship between improvisation and choreography. It is studied in terms of creative strategies employed throughout

the production process, with a particular emphasis on the participants' agency. Seeking to avoid value judgements and inaccurate labels, the author proposes a more frequent use of other terms such as a 'dance artist' and verbal nouns such as 'choreographing' and 'improvising'.

SŁOWA KLUCZOWE: choreografia, improwizacja, choreograf, uwaga, strategie twórcze
KEY WORDS: choreography, improvisation, choreographer, attention, creative strategies