didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 190**
Data wydania: grudzień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/negocjowanie-przestrzeni

/ CHOREOGRAFIA A INSTYTUCJE

Negocjowanie przestrzeni

Z Anetą Jankowską, Ramoną Nagabczyńską, Weroniką Pelczyńską i Pawłem Sakowiczem rozmawia Zuzanna Berendt

Artykuł powstał jako odpowiedź na call for papers *Choreografia a instytucje. Problemy, diagnozy, studia przypadków* pod redakcją Zuzanny Berendt, Alicji Müller i Izabeli Zawadzkiej. Cykl publikowany jest od 189 numeru „Didaskaliów. Gazety Teatralnej".

W 2022 roku w „Didaskaliach" ukazał się tekst *Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze* – zredagowany przez Michalinę Spychałę zapis kolektywnego wywiadu zainicjowanego przez autorki spektaklu *Refrakcja. Choreografia spojrzeń* – Weronikę Pelczyńską, Magdę Fejdasz i Patrycję Kowańską. W tej rozmowie pojawiło się wiele problemów, które są wciąż aktualne w kontekście pytania o to, jakim środowiskiem instytucjonalnym dla choreografii jest teatr repertuarowy. Jednocześnie przez ostatnie trzy lata trochę się zmieniło. Zakończył się program „Poszerzanie pola" realizowany przez Joannę Leśnierowską we współpracy Nowego Teatru i Art Stations Foundation, a choreografowie i choreografki – wśród nich

Ramona i Paweł – zaczęli być zapraszani do tworzenia autorskich prac w teatrach dramatycznych. Czekamy na otwarcie Pawilonu Tańca – pierwszej tego typu instytucji w Polsce, której działalność ma się koncentrować na prezentowaniu, produkowaniu i popularyzacji tańca współczesnego. Wojciech Grudziński jako pierwszy choreograf otrzymał Paszport „Polityki" w kategorii „Scena". W jakim momencie jesteście teraz wy jako choreografki i choreograf, których kariery twórcze łączą się z teatrem?

ANETA JANKOWSKA: Prawie dwa lata temu zdecydowałam, że przestaję pracować w teatrze. Przez ten czas, kiedy tylko mogłam, przekazywałam innym osobom propozycje pracy, które do mnie trafiały. Tak się składa, że w tym miesiącu na chwilę wróciłam – byłam konsultantką choreograficzną w procesie powstawania spektaklu Michała Zadary *Prawdziwa historia.* Wahałam się, czy się tego podjąć, czy chcę już wracać do teatru i czy w ogóle chcę wracać, a jeśli tak, to na jakich zasadach. Myślę, że to, na jakich zasadach się wraca, jest bardzo ważne. Potrzebowałam przerwy od teatru, ale nie wiedziałam, jak długiej. Przez osiemnaście lat współpracowałam w teatrach dramatycznych między innymi z Marcinem Wierzchowskim, Katarzyną Minkowską, Piotrem Ratajczakiem. Wytworzyłam sobie różne schematy tworzenia, budowania, bycia w tych procesach. Niektóre z nich dobrze funkcjonowały, a inne spowodowały, że musiałam zrobić tę przerwę i przeanalizować sytuację. Chciałam znaleźć taką drogę, na której czułabym się naprawdę dobrze.

PAWEŁ SAKOWICZ: Mój taniec w bardzo dużej mierze jest robiony w teatrze, od dawna. Regularnie współpracuję z Anną Smolar i z Łukaszem Twarkowskim jako choreograf. I pewnie między innymi dlatego zaproponowano mi przygotowanie dwóch premier z aktorami: *Boa* w Starym

Teatrze w Krakowie (2023) i *Laguny* w TR Warszawa (2025). Moja praca w teatrze będzie miała kolejne odsłony, to dobry balans dla tej części mojej twórczości, która jest dla mnie jeszcze ważniejsza, czyli tworzenia choreografii dla tancerzy i dla siebie. Obecnie bardzo dużo czasu spędzam w teatrze, nawet teraz w nim jestem, to duża część mojego życia.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Bardzo rzadko pracowałam jako choreografka spektakli teatralnych reżyserowanych przez inne osoby. Natomiast w ostatnich latach zaczęłam dostawać propozycje, żeby robić spektakle w teatrach dramatycznych z aktorami i z mieszanymi zespołami. Mieszane zespoły są dla mnie idealne. Niestety niewiele osób kierujących teatrami pozwala na coś takiego. W Teatrze Studio podczas pracy nad *Anonimowymi performerami* (2024) Natalia Korczakowska zapytała mnie, czy chciałabym pracować z kimś z zespołu. W Studio sytuacja z mojej perspektywy jest luksusowa, bo na etacie jest Rob Wasiewicz – osoba z wykształceniem aktorskim i tanecznym, która otwiera tę instytucję na wprowadzanie do procesów pracy nad spektaklami narzędzi leżących poza klasycznie rozumianymi tańcem i aktorstwem. Myślę też, że współpraca z aktorami z teatrów warszawskich jest specyficzna, bo w Warszawie częściej niż w innych miastach można oglądać taniec i prace performatywne. Niedawno zaczęłam pracę w innym mieście z samymi aktorami i byłam zmuszona zrezygnować z przygotowania premiery. Z mojego doświadczenia wynika, że kiedy pracuje ze sobą mieszany zespół, ryzyko artystyczne staje się czymś oczywistym. Nikt nie jest na swoim terenie i z tego wyłania się twórcza synergia. Jednak gdy jestem sama wśród aktorów, z którymi mam zrobić spektakl, czuję presję „robienia teatru”, którego nie umiem robić, bo pracuję w obszarze choreografii i korzystam z narzędzi choreograficznych. Zorientowałam się, że zbudowanie zaufania i wspólnego języka zajoby mi o wiele więcej czasu niż założyliśmy. Wydaje mi się, że jeśli teatry dramatyczne

chcą zapraszać choreografów i choreografki do tworzenia spektakli, to muszą przygotować tę sytuację – zarówno pod kątem budowania otwartości zespołu na inne sposoby pracy, jak i budowania widowni dla tego typu prac.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Moja przygoda z teatrem w roli choreografki zaczęła się od pracy z Agnieszką Glińską na Akademii Teatralnej – czyli w przestrzeni badawczej, otwartej na różnorodne języki. Od tamtej pory szczęśliwie nadal z nią współpracuję, miałam też okazję pracować z innymi inspirującymi reżyserkami i reżyserami – Anną Seniuk, Agnieszką Lipiec-Wróblewską, Magdą Szpecht, Robertem Jaroszem, Pawłem Passinim. Na koncie mam ponad sześćdziesiąt tytułów teatralnych, operowych i muzycznych. W 2022 roku zadebiutowałam jako współliderka premiery teatralnej – wraz z Patrycją Kowańską wygrałyśmy konkurs na realizację *Kulistów* na scenie eksperymentalnej Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Obecnie nie planuję pracy w teatrach instytucjonalnych. Od kilku lat koncentruję się na tworzeniu własnych projektów oraz działań w ramach inicjatywy choreograficznej praktyk siostrzeństwa, współtworząc prace takie jak *Still Standing*, *Rzeźbiary* czy *SOMA*.

Zatem są wśród was osoby, które świadomie ograniczyły kontakt z teatrem repertuarowym. Możecie opowiedzieć o swoich motywacjach?

ANETA JANKOWSKA: Kiedy Paweł powiedział, że właśnie teraz siedzi w teatrze, to pomyślałam, że dla mnie to był jeden z powodów, dla których zdecydowałam się na przerwę w tej pracy. Zdarzało się, że robiłam pięć albo siedem premier rocznie i siedziałam w teatrze non stop. W pewnym momencie nawet zrezygnowałam z mieszkania, bo praktycznie w nim nie bywałam, przenosiłam się z teatru do teatru. Czułam, że potrzebuję przestrzeni na inny rodzaj wypowiedzi. W ogóle uważam, że dla praktyk twórczych zmiany są ważne i pożyteczne. Wielu reżyserom i reżyserkom, z

którymi współpracowałam, mówiłam w pewnym momencie, że dobrze im zrobi, jak popracują z kimś innym. Dobrze jest filtrować powietrze, przekierowywać myślenie, łączyć ze sobą różne światy. Podobnie jak Ramona uważam, że zespoły mieszane bardzo dobrze się sprawdzają, miałam pozytywne doświadczenie łączenia aktorów z tancerzami, kiedy pracowałam w Teatrze Miniatura w Gdańsku z dziewczynami z Kolekttacz. Te struktury instytucjonalne, w których funkcjonujemy, też potrzebują świeżości.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Zgadzam się, że „miksowanie" realizatorów i zespołów to interesująca praktyka, którą instytucje mogą, a nawet powinny wspierać. Jednocześnie jest to duże wyzwanie, którego często osoby na stanowiskach kierowniczych nie są świadome. Sama mam doświadczenie podobne do tego, o którym wspomniała Ramona. Zrezygnowałam ze współpracy z Teatrem Pantomimy we Wrocławiu, ponieważ czułam, że forsowanie łączenia moich metod z praktykami tego zespołu doprowadzi przede wszystkim do frustracji. Dopiero przy rozwiązywaniu umowy dowiedziałam się, że zaproszono mnie do współpracy bez znajomości moich wcześniejszych prac – ich języka i specyfiki performatywnej.

Mam wrażenie, że teatry czy muzea z ogromną ciekawością spoglądają w stronę choreografii, a instytucje chętnie zapraszają twórców z naszego pola, jednak często nie rozumieją, że przyjęcie tych praktyk wymaga również adaptacji metod pracy w obszarze produkcji, komunikacji z widzem czy promocji. W efekcie obserwujemy wąskie postrzeganie tańca, sprowadzanie go do zestawu figur i kroków albo formy rozrywki. W pracy choreografki w teatrze dramatycznym często spotykałam się z prezentowaniem referencji ze świata tańca, ale odbywało się to w ten sposób, że oczekiwano osiągnięcia konkretnego efektu bez uwzględnienia, że proces prób wymagałby na przykład regularnej praktyki ruchowej. Twórcy teatralni rzadko dostrzegają

potencjał choreografii w budowaniu postaci, scen, dramaturgii czy – patrząc na to z poziomu polityki instytucji – stałej publiczności. To bywa potwornie frustrujące i rodzi poczucie bezsilności, ustawia choreografkę w roli petentki – osoby, która ma udowodnić swoją przydatność. Nie wspominając już o sytuacji, w której realizatorzy są zatrudniani przez teatr, ale w istocie pracują dla reżysera lub reżyserki. Znam historię sprzed kilku lat, kiedy choreografka współpracująca z rozpoznawalną reżyserką nie otrzymała części wynagrodzenia, ponieważ dyrektor odbierający spektakl nie potrafił dostrzec jej pracy, przypisując jej efekty reżyserce i/lub aktorom. Mam wrażenie, że to wciąż palący problem w dialogu między choreografią a teatrem.

Czyli waszym zdaniem istnieje niezgodność języków choreografii i teatru, przejawiająca się w tym, jak są zorganizowane instytucje teatralne, do których trafiacie?

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Mnie się wydaje, że to nie jest tylko kwestia tego, że choreografia i teatr dramatyczny to różne języki artystyczne. Języki teatralne też są różne – nie każdy artysta teatru bazuje w pracy na tekście, nie każdy operuje linearną narracją i tworzy sytuacje oparte na postaciach, które działają na podstawie motywacji psychologicznych. Skale przedsięwzięć teatralnych też są bardzo różne – pod kątem wielkości zespołu aktorskiego, inscenizacji, scenografii i tak dalej. Są przecież reżyserzy teatralni – i za granicą, i w Polsce – którzy spotykają się z podobnymi trudnościami jak my jako choreografki. Trudności wynikają z odmienności sposobów pracy i sposobów myślenia o sztuce, a nie na przykład z tego, że choreografki wymagają, żeby aktorzy umieli tańczyć. Są osoby reżyserujące, które inaczej myślą o praktyce aktorskiej, performatywności, szukają w nieznanym. Uważam, że teatr instytucjonalny w Polsce cierpi na kryzys

wynikający z niedostosowania edukacji teatralnej do współczesnych praktyk scenicznych. To jest źródłem problemów zarówno dla choreografów, jak dla reżyserów. Wszystkie szkoły teatralne kształcą aktorów w dość podobny sposób, nie ma alternatywnej edukacji. Wydaje mi się, że freelancerski model pracy, jakkolwiek prekarny, sprzyja ciągłej edukacji artystycznej. Dlatego normą jest dla tancerzy i choreografów, że stale uczestniczą w warsztatach i labach. Natomiast odnoszę wrażenie, że edukacja teatralna w Polsce jest nastawiona na to, żeby odpowiedzieć na bardzo duże potrzeby produkcyjne polskiego rynku teatralnego. Zatem osoby, które kończą szkoły teatralne w Polsce, czy to aktorzy czy reżyserzy, są gotowymi „produktami". Poza tym proces pracy nad spektaklem w teatrze instytucjonalnym nie jest najlepszym miejscem do tego, żeby podejmować skrajne ryzyko, ponieważ nikt nie chce i nie może sobie pozwolić na klapę za publiczne pieniądze. Wydaje mi się, że dopóki się to się nie zmieni – dopóki nie zacznie się myśleć inaczej zarówno o edukacji teatralnej, jak i sposobach produkcji spektakli – teatr nie będzie korzystał z pełnego potencjału własnych, etatowych zespołów ani z możliwości osób, które są zapraszane do tworzenia.

WERONIKA PELCZYŃSKA: W latach 2017-2019 odpowiadałam za program „Ruch w Instytucie" zainicjowany przez Centrum w Ruchu i realizowany we współpracy z Instytutem Teatralnym. Ta propozycja wynikła z naszych rozmów o doświadczeniu pracy w teatrze oraz z często pojawiającej się diagnozy dotyczącej braku przestrzeni do swobodnej, pogłębionej refleksji nad praktyką cielesną w teatrze. W ramach programu dyrektorzy teatrów mogli zapewniać aktorom pracującym u nich na etacie warunki do rozwoju w ramach praktyki ruchowej i choreograficznej. Robert Jarosz, ówczesny dyrektor Teatru Guliwer, i Maciej Englert, ówczesny dyrektor Teatru Współczesnego, wykupili pakiety dla swoich aktorów. Reszta osób pełniących funkcje dyrektorskie nie zareagowała na tę propozycję. Większość

uczestników stanowili aktorzy, którzy zdecydowali się wziąć udział w programie z własnej inicjatywy, a z czasem przyciągał on coraz więcej osób spoza tych instytucji, z myślą o których został stworzony.

ANETA JANKOWSKA: Wydaje mi się, że to zainteresowanie rozbudowywaniem narzędzi performatywnych wśród aktorów i aktorek rośnie, ale ten proces opiera się na ich indywidualnych poszukiwaniach nowych metod. Na poziomie systemowym takie rozwiązania nie są wprowadzane. Zresztą wielu aktorów, z którymi na ten temat rozmawiałam, mówiło, że im tego brakuje.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: No właśnie, odpowiedzialność za to spada na jednostki. Inna sprawa jest taka, że aktorzy poza obowiązkami etatowymi w teatrach są zajęci też w serialach czy filmie, a urlop powinien być czasem odpoczynku. Poza tym w teatrach dramatycznych nie zatrudnia się tancerzy, chyba że absolwentów Wydziału Tańca w Bytomiu, bo oni mają dyplomy aktorskie.

PAWEŁ SAKOWICZ: Może różnica między nami, choreografkami i tancerzami, a osobami, które poświęcają się teatrowi czy filmowi, polega na tym, że my edukując się, od samego początku jesteśmy jednocześnie tworzywem i twórcami, zajmujemy się każdym aspektem robienia tańca – nie tylko tymi związanymi z jego aspektem artystycznym, ale też produkcyjnym czy promocyjnym.

W instytucjach, w których pracujecie, znaczna część repertuaru opiera się na inscenizacji tekstu. Publiczność jest do tego przyzwyczajona, więc gdy napotyka na taką pracę jak na przykład *Boa*, styka się z zupełnie innymi środkami, innym myśleniem o dramaturgii, innym doświadczeniem. Wobec tego interesuje mnie też

to, jak komunikowane są wasze prace, jakich ustępstw wymagają od was te procesy w kontekście tego, jak zazwyczaj pracujecie.

PAWEŁ SAKOWICZ: Jasne jest dla mnie, że repertuar Narodowego Starego Teatru w znacznym stopniu opiera się na literaturze, bo taki jest model funkcjonowania tego miejsca i jego tradycja. To, że choreografowie powoli się tam pojawiają, wynika z chęci odpowiedzi na zainteresowanie widowni, ale też na trendy, które przychodzą z zagranicy, gdzie w wielu teatrach – jak w Volksbühne czy Onassis Stegi – realizowane prace choreograficzne. Realizacja *Boa* wymagała ode mnie uczenia instytucji, czym taki spektakl może być. Z zaproszeniem otrzymałem dość dużą wolność, ale zetknięcie się z teatralną machiną produkcji, która za bardzo nie przystaje do robienia tańca, było wymagające. Chodziło o bardzo prozaiczne kwestie, jak przystosowanie sali prób w odpowiedni sposób, ale też pracę z działem edukacji nad przygotowaniem widowni na to, że taniec na scenie może mieć różne oblicza. Zgadzam się z Ramoną, że edukacja dotycząca choreografii w teatrach kuleje. *Boa* reklamowano hasłem, że to pierwszy spektakl choreograficzny w tym teatrze, ale to jednak trochę za mało. Kolejną kwestią była praca z aktorami i aktorkami. W pracy z ruchem potrzeba wiele cierpliwości, którą osoby związane z tańcem znają od początku swojej edukacji. Tej cierpliwości często brakuje aktorom. Dla mnie jako lidera projektu ważna jest jak najczęstsza obecność całego zespołu na próbach, a to było z kolei wyzwaniem przy pracy nad *Laguną*. W teatrach repertuarowych aktorzy grają spektakle, poza tym występują w serialach i filmach i czasem się okazuje, że mogą być tylko na połowie prób. Pojawia się pytanie, w jaki sposób w takich warunkach możemy wypracować coś, co jest jakościowe.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Podpisuję się pod tym, co mówił Paweł. Proces powstawania pracy choreograficznej w teatrze był dla mnie dużym

wyzwaniem. Przy realizacji *Kulistów* długo zastanawiałam się, do jakiego stopnia mogę fizycznie angażować aktorów przy tancerkach na scenie i odwrotnie – aktorsko angażować tancerki.

Powiedzcie proszę więcej o tym, jak wygląda praca z aktorami. To, co proponujecie – wasze metody, pomysły – spotyka się z osobami, które przeszły klasyczną edukację teatralną i grają w teatrach dramatycznych. Czy największym wyzwaniem dla aktorów w kontakcie z choreografią jest forma fizyczna i zdolność zapamiętywania i wykonywania struktur ruchowych? Słuchając was, odnoszę wrażenie, że zupełnie nie o to chodzi.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Zawsze mamy do czynienia z jednostkami, więc nie chcę mówić o całym środowisku aktorskim, ale z mojego doświadczenia wynika, że największe trudności nie wiążą się z formą fizyczną. Przy *Anonimowych performerach* miałam luksusową sytuację, bo pracowałam z osobami, które były świetnie przygotowane fizycznie, czasami lepiej niż tancerze. Wydaje mi się więc, że nie chodzi o formę fizyczną, tylko o gotowość do porzucenia znanych sposobów pracy. Z mojej obserwacji wynika, że aktorzy z teatrów instytucjonalnych są bardzo mocno eksploatowani – kończą jeden proces twórczy i za kilka dni wchodzą w kolejny, grają też w filmach czy serialach. Muszą dbać o to, żeby się nie wypalić. Natomiast tancerze czy performerzy nie mają tyle możliwości pracy w zawodzie, więc gdy ta praca się pojawia, to wręcz obsesyjnie się do niej przykładają, często kosztem swojego komfortu. Za wszelką cenę będą szukali dokładnie tego, czego spektakl wymaga. Pewnie ma to związek z prekarnymi warunkami tańca, z poczuciem, że każdy proces twórczy jest castingiem do następnych.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Wszystkie moje współprace z aktorami wspominam jako bardzo dobre. Uważam, że kluczowa dla budowania relacji z aktorami w procesie prób jest podmiotowość. Jeżeli aktorzy wiedzieli, po co robią daną scenę, zawsze czułam, że są chętni do współpracy. Wydaje mi się, że tak samo wyglądają relacje między aktorami i reżyserami. Jeśli aktor jest traktowany podmiotowo i kierunek wspólnego działania jest klarownie określony, to praca idzie lekko i przyjemnie, nawet jeśli temat jest trudny. Wydaje mi się, że ważne jest właściwe zobaczenie siebie w procesie – pracujemy z tymi konkretnymi aktorami przy tym konkretnym tytule, nie można działać na przekór ludziom. Wycofałam się z pracy w Teatrze Pantomimy, bo czułam, że próbuję zrealizować pracę, która nie może być wykonana w tym zespole. Natomiast inną propozycję pracy ze strony teatru odrzuciłam – miałam określony cel, który jednak z punktu widzenia instytucji nieuchwytny.

Co masz na myśli mówiąc, że praca nie może zostać wykonana w danym zespole?

WERONIKA PELCZYŃSKA: Wydaje mi się, że choreografia często odsłania nasze ciała i nas jako jednostki. Teatr daje dużo narzędzi do tego, żeby się schować, czasem są to narzędzia związane z budowaniem roli, a czasem tekst. Choreografia pozwala wydobywać z ciał pewnego rodzaju treści, które nie zawsze aktorzy chcą pokazać, którym nie chcą dać ciała i głosu. Mam w pamięci ostatnią sekwencję w *Kulistach*, która dobrze to ilustruje – pięć ludzkich ciał próbuje toczyć się po scenie, tworząc z siebie obiekt idealnie kulisty. Im dłużej ten fragment trwa, tym intensywniej oddziałuje na percepcję i wyobraźnię widza, a jednocześnie wytwarza fizyczny dyskomfort w zespole. Toczenie się przez ponad pięć minut jest dużym wyzwaniem. Na próbach końcem spektaklu było indywidualne wstawanie, kiedy zespół

przestawał się toczyć. Wstawanie po rolowaniu obnażało sprawność i elementy, których nie można w pełni kontrolować. Z uwagi na dyskomfort zespołu decydowałyśmy się zakończyć spektakl w momencie, gdy uczestnicy wciąż są na ziemi i się toczą. Zespół wstaje do braw w ciemności, bez poczucia bycia obserwowanym.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Weronika mówiła o podmiotowości i o tym, że aktorzy muszą wiedzieć, do czego jakieś narzędzie jest wykorzystywane i jaki jest cel działania – według ciebie to oznacza traktowanie ich podmiotowo. Dla mnie przyjęcie takiego założenia byłoby trudne, bo w pracy lubię nie wiedzieć, cały czas praktykuję niewiedzę, w której jestem z całym zespołem. Z tej niewiedzy wyłania się spektakl i materiał, w którym później możemy czuć się pewnie. I to trwanie w niewiedzy jest bardzo niekomfortową, obnażającą sytuacją dla aktorów. To sytuacja niezgodna z modelem pracy przy spektaklu dramatycznym, gdzie od początku jest do dyspozycji bardzo dużo danych – na przykład dotyczących postaci, ram działania.

WERONIKA PELCZYŃSKA: To nie jest tak, że w aktorstwie nie ma obnażenia.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Tak, jest na przykład obnażenie emocjonalne, ale to dla mnie w procesie pracy ważne jest takie artystyczne obnażenie się – wychodzę na scenę albo wchodzę do studia i liczę się z tym, że może nie znajdę „tego”, a i tak tam idę. Dla mnie takie jest ryzyko w choreografii.

Rozumiem, że chodzi ci też o stworzenie dla performerów takiej sytuacji, w której nie są w stanie obsłużyć jakiegoś zadania tym, co już znają i umieją?

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Tak. Jestem znudzona tymi narzędziami, które

znam. Nie chcę wracać do tego samego. Po co? Jako choreografka wymagam wypuszczenia się w nieznane i zdaję sobie sprawę z tego, że dla wielu osób to może być obnażające, niekomfortowe i wiele osób może powiedzieć temu „nie”. Trudno. Czasami w takiej sytuacji nie dochodzi do premiery.

PAWEŁ SAKOWICZ: Dla mnie podstawową różnicą w pracy z aktorkami i tancerkami jest zasób cierpliwości. Widzę, że to, co dla osób zajmujących się tańcem jest naturalne i ich nie nudzi – że rzeczy są wypracowywane również przez niewiedzę i ciągłe poszukiwanie, kwestionowanie, próbowanie w inny sposób – w przypadku aktorów nie działa. Pracując z zespołami aktorskimi, dużo energii poświęcam na motywowanie ich do inwestowania w czas na próbowanie różnych rzeczy. Inna sprawa jest taka, że język pracy z ruchem w znacznej mierze opiera się na abstrakcji i ten rodzaj abstrakcji nie zawsze sprawdza się na próbie w teatrze – muszę komunikować moje pomysły i potrzeby inaczej. Praca z aktorami nauczyła mnie tego, że muszę być otwarty na odpowiadanie na wiele pytań i niezakrywanie się teoriami z obszaru choreografii czy filozofii. W pewnym sensie ta sytuacja wymaga ode mnie obnażenia się, przemyślenia własnych strategii i zbudowania języka, który sprawdzi się w tej relacji. Jako choreograf, podobnie jak Ramona uważam, że szukanie w nieznanym jest ważne. Jednocześnie wiem, że w teatrze nie mogę sobie pozwolić na to, żeby przyjść na próbę i powiedzieć: „nie wiem”. Muszę przyjść z wiedzą na temat obszaru, w którym chcę szukać, i wiedzieć, czego szukam. Tylko w takiej sytuacji czuję, że w zespole buduje się zaufanie i jestem w stanie stworzyć coś razem z nim. Pracując z tancerkami i tancerzami, których ciała są fizycznie przygotowane, mogę realizować bardzo wiele pomysłów, które pojawiają się w mojej głowie. Praca z aktorami nauczyła mnie tego, że choreograficznie muszę przede wszystkim czerpać ruch z tych ciał, które są obecne i które mają konkretny zakres możliwości. Pracuję z tańcem, który jest bardzo wymagający fizycznie, więc czasem to

dostosowanie możliwości do oczekiwań jest dla mnie wyzwaniem.

ANETA JANKOWSKA: Podpisuję się pod tym, co powiedział Paweł. Widzę różnice między pracą z tancerzami i aktorami, ale dla mnie kluczowa jest elastyczność, indywidualne podejście do materiału, projektu, aktora – znalezienie wspólnego języka, poprowadzenia danej osoby w odpowiedni sposób. I wiem, że z niektórymi osobami można zrobić więcej, ale właściwie to „więcej" polega na tym, że próba danego materiału może trwać osiem godzin, a nie cztery dni. Chodzi o odpowiedzialne ważenie czasu w procesie na wypracowanie określonych rzeczy. Pracując przy spektaklach dramatycznych jako choreografka, muszę uwzględniać możliwości aktorów, ale też wizję i podejście osoby reżyserującej. I to jest chyba dla mnie najciekawsze. Wychodzę też z założenia, że w mojej relacji z osobami performującymi kluczowe jest to, że potem to oni wychodzą na scenę, więc moim zadaniem jest wypracować z nimi to, co oni będą chcieli robić.

Z waszych wypowiedzi wynika, że część wyzwań, z którymi spotykacie się w teatrach, pozwala wam poszerzyć wasz własny język i sposoby pracy. Moglibyście powiedzieć coś więcej na ten temat?

RAMONA NAGABCZYŃSKA: Podczas pracy w Teatrze Studio od początku naciskano na mnie, żeby spektakl był komunikatywny, bardzo o to dbano. Moim zdaniem takie podejście ma dużą wartość dla nas, choreografów. Oczywiście nie należy spłaszczać swojego języka, ale dbanie o komunikatywność nie jest równoznaczne ze spłaszczaniem. Dla mnie to wiązało się z dużą pracą, czasem frustrującą, bo bałam się, że komunikatywność przełoży się na zasugerowane widzowi gotowe sensy. Instytucja jednak dbała o widza, co wydaje mi się bardzo wartościowe. W tańcu przyzwyczailiśmy się do tego, że to jest hermetyczna dziedzina sztuki

oglądana przez małą, często wyspecjalizowaną grupę i przez to moim zdaniem nie ma aż takiej dbałości o komunikację, o widza. Podczas pracy w Teatrze Studio nauczyłam się nie traktować perspektywy swojej i osób z mojego kręgu jako domyślnie obowiązującej, tylko uwzględniać o wiele szerszy wachlarz sposobów odbioru.

Ciekawe, że wskazujesz na to jako pozytywną stronę pracy w teatrze. Zastanawiam się, czy to jednak nie jest pójście na kompromis, bo dostarczanie widzom tego, co znają i co umieją sprawnie czytać, powoduje, że publiczność się nie rozwija. Im mniejsza jest różnorodność propozycji, tym mniejsza szansa, że ta różnorodność wzrośnie w przyszłości.

ANETA JANKOWSKA: Chyba trochę inaczej niż ty zrozumiałam wypowiedź Ramony. W kontekście komunikatywności dla mnie ważna jest dramaturgia jako kategoria obecna w myśleniu i teatralnym, i choreograficznym. Wydaje mi się, że teatr oferuje rodzaj nauki dramaturgii, która nie polega tylko na opowiadaniu historii czy postaciowaniu, bo o dramaturgii można mówić na różnych poziomach – całości spektaklu, poszczególnych scen, ale też dramaturgii przestrzeni, dramaturgii wizualnej i tak dalej. Nie zawsze trzeba opowiadać w klasyczny sposób z początkiem, środkiem i zakończeniem. Często w spektaklach tanecznych brakuje mi myślenia dramaturgią, która tworzy pewną jakość naddaną wobec tego, co estetyczne.

PAWEŁ SAKOWICZ: Temat dostępności czy jasności przekazu pracy choreograficznej w teatrze jest bardzo ciekawy i stymulujący, ale dla mnie komunikatywność pracy choreograficznej nie jest w ogóle ważna. Uważam, że ktoś zamawia u mnie pracę również po to, żeby repertuar był bogatszy i żeby doświadczenie widowni zostało jakoś rozszerzone. To jest ryzykowne i czasem wiąże się z odrzuceniem, ale też z rozwojem, na przykład aktorów i

aktorek. Od zespołu TR Warszawa usłyszałem, że *Laguna* wprowadziła pewną zmianę do jego praktyki aktorskiej. Przy wznowieniach świadomiej wracają do jakości ruchowych, które są ważne dla tej pracy, cieszą się z feedbacku, który mówi o ich sprawności, wytrzymałości i nieoczywistej dla danej sceny obecności scenicznej.

ANETA JANKOWSKA: Mam wrażenie, że wrażliwość na ruch w teatrze od kilku lat rośnie. Bardzo lubię proponować ruch, który jest mało widoczny, ale stanowi wypełnienie sytuacji czy sceny. Często pracuję detalem, chociaż wiem, że jest to słabo dostrzegalne dla kogoś, kto się tym nie zajmuje. Piętnaście lat temu nikt nie zwracał uwagi na ten rodzaj propozycji, a teraz przychodzą do mnie ludzie i mówią: „widziałem twoją pracę", co jest bardzo miłe i zaskakujące. Świadczy moim zdaniem o tym, że ludzie mają wrażliwość na ciało, które się porusza, i rozumieją, że to, co widzą na scenie, nie jest wyłącznie efektem pracy reżysera.

WERONIKA PELCZYŃSKA: Przed naszym spotkaniem obejrzałam różne strony teatrów. I widzę, że wiele reżyserek i reżyserów młodego pokolenia zaprasza do współpracy choreografów i choreografki. Praca nad *Refrakcją* w Instytucje Teatralnym pokazała mi, jak długa jest ta tradycja współpracy, choć praktycznie nie ma w historii teatru tego rodzaju narracji – o tym, jak choreografowie współtworzyli języki spektakli. Wydaje mi się, że to, co mówi Paweł, wiąże się też z nomadyczną kondycją osób pracujących w naszej branży. Po swoich doświadczeniach mam przede wszystkim podziw dla osób, które chcą działać choreograficznie w teatrze, zmagać się z ograniczeniami instytucji, ale też wypracowywać te modele współpracy i tworzyć sztukę. Chciałabym jeszcze wrócić do tego, co wspomniałaś na początku naszej rozmowy – zmian, które przyniosły ostatnie lata. Wspaniale, że Wojtek Grudziński dostał Paszport „Polityki" i chciałabym, żeby taka gratyfikacja

pracy artystycznej stała się normą dla świata choreografii. Marzy mi się sytuacja, w której widoczność choreografii jest ciągle wzmacniana, a nie jednorazowa. Mam wrażenie, że choreografia dla teatru od wielu lat jest po prostu modą, postrzega się ją jako coś innowacyjnego – warto ją mieć, ale niekoniecznie warto dla niej coś zmieniać w zwyczajowych sposobach funkcjonowania instytucji. Kiedy w 2010 roku zaczynałam pracę w teatrze i Leszek Bzdyl radził mi, jakie przyjąć stawki, o jaką pozycję dla siebie walczyć, powiedział mi, że to, z czym się zmagam – negocjowanie swojego miejsca, walka o siebie – nie jest nowe. Bardzo bym chciała, żebyśmy przestali być postrzegani jako nowi, a zaczęli być postrzegani jako stali. Bo to, co ma charakter stały i czego niezbędność jest uznana, może otrzymywać inny rodzaj wsparcia.

PAWEŁ SAKOWICZ: Zgadzam się, ale uważam, że teatr nie pomoże nam wzmocnić naszej pozycji, powinny to robić instytucje taneczne, czyli na przykład NIMiT.

WERONIKA PELCZYŃSKA: A może i ZAiKS. Takie instytucje mogłyby wspierać nas na przykład w kontekście wypracowania standardów płacowych, prawnych czy organizacyjnych dla naszej branży. Ale wsparcie mogłoby też pochodzić od miast i samorządów, które mogą decydować o tym, jaki charakter będzie miała dana scena, czy na przykład pozostanie teatrem dramatycznym, czy będzie poszerzona – jak sugerowała Joanna Leśnierowska swoim programem – o pole dla choreografii.

RAMONA NAGABCZYŃSKA: To, że Wojtek dostał Paszport „Polityki”, jest wyrazem docenienia jego wspaniałej praktyki twórczej, ale jednak jest to również efekt otwierania się instytucji teatralnych na choreografię i tego, że osoby nimi kierujące zaczęły inaczej myśleć o ich tożsamości.

Wzór cytowania:

Negocjowanie przestrzeni, z Anetą Jankowską, Ramoną Nagabczyńską, Weroniką Pelczyńską i Pawłem Sakowiczem rozmawia Zuzanna Berendt, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 190, https://didaskalia.pl/pl/artykul/negocjowanie-przestrzeni.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/negocjowanie-przestrzeni*