

Z numeru: **Didaskalia 191**

Data wydania: luty 2026

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/sceny-intymne-w-tancu>

/ SCENY INTYMNE

Sceny intymne w tańcu

Z Danielą Komęderą, Erykiem Makohonem i Dominiką Wiak rozmawiają Katarzyna Waligóra i Izabela Zawadzka

Przedstawiamy zapis rozmowy, która została przeprowadzona na otwarcie ósmej edycji programu prezentacji tańca Rollercoaster, organizowanego przez Krakowski Teatr Tańca i Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie. Punktem wyjścia były trzy publikacje dotyczące tej tematyki: *Seks na scenie. Najlepsze praktyki, narzędzia i techniki koordynacji scen intymnych w teatrze* Chelsei Pace i Laury Rikard, czyli przekład pierwszego podręcznika o koordynacji scen intymnych, który jako jedna z nielicznych publikacji na ten temat ściśle dotyczy teatru. *Koordynacja scen intymnych w teatrze i filmie* – podręcznik praktyczny, ale również poszerzający temat o inne perspektywy pracy z intymnością, działań twórczych w duchu świadomej zgody i bezpieczeństwa procesów artystycznych. *Nowe wrażliwości w sztukach performatywnych, teatrze i filmie. Skrzynka z teoriami* natomiast to książka skierowana przede wszystkim do osób zajmujących się teorią, badających omawiane obszary sztuki. Wszystkie trzy publikacje zostały wydane w ramach projektu

Bezpieczna przestrzeń, dobre praktyki i narzędzia służące transformacji kształcenia teatralnego realizowanego w latach 2022-2024 w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

KATARZYNA WALIGÓRA: Wszyscy jesteście związani z tańcem i niejako uzupełniacie swoje perspektywy. Tworzycie autorskie choreografie dla teatrów dramatycznych i teatrów tańca, tańczycie w pracach własnych oraz innych osób, jesteście pedagogami. Jak wam czytało się książki, o których dzisiaj rozmawiamy? Które tematy was zainteresowały, a które wzbudziły wątpliwości?

ERYK MAKOHON: Dla mnie najistotniejsze okazało się uporządkowanie i nazwanie kwestii, które są różnorodnie opisywane albo niedopowiedziane czy pomijane milczeniem. Te książki pozwalają uświadomić sobie, że istnieje cały obszar strategii pracy z nagością i intymnością oraz pokazują zakresy, w których są one bezpieczne. Wystarczy zastanowić się, czy i jak się w nich mieścimy. Na przykład czy w pracy kierujemy się wszystkimi pięcioma filarami koordynacji scen intymnych¹. Praktyczny wymiar tych książek jest dla mnie przydatny. Najbardziej dyskusyjny natomiast jest dla mnie język, który proponuje podręcznik *Seks na scenie*. Nie dlatego, że on jest zły, tylko dlatego, że chyba inaczej funkcjonuje w świecie teatru, a inaczej w świecie choreografii. Wydaje mi się, że w tańcu wypracowano już znacznie więcej terminów, którymi się posługujemy.

DOMINIKA WIAK: Nie chcę stawiać się w roli eksperckiej. Bardzo żywo

czytałam te książki, dużo w nich notowałam. Ogólna myśl, która przyszła do mnie podczas lektury: cieszę się, że doświadczam przełomu. Kiedy byłam studentką, temat koordynacji scen intymnych nie istniał. Pojawia się teraz, kiedy pracuję jako młoda tancerka i choreografka. Jestem gdzieś pomiędzy, widzę, jak zaczynają być nazywane rzeczy, których jeszcze niedawno się nie nazywało. Ta lektura była dla mnie dla mnie podróżą w przeszłość, rewidowaniem doświadczeń, zastanawianiem się i wyciąganiem pozytywnych wniosków na temat tego, co działa bez konkretnych narzędzi, które są tu przedstawione. Optymistyczne jest to, że czasem w naszych procesach intuicyjnie dochodziliśmy do poczucia bezpieczeństwa, opiekowaliśmy się sobą nawzajem, chociaż nie znaliśmy narzędzi, które tutaj są nazwane.

DANIELA KOMĘDERA: Dla mnie bardzo ciekawy był fragment zawierający opis składników, które można wykorzystać przy tworzeniu sceny intymnej. To m.in. dystans, oddech, poziomy dotyku, tempo, kontakt wzrokowy. W choreografii korzystamy z tych narzędzi w pracy somatycznej, pracując nad świadomością, pogłębiając praktyką patrzenia od wewnątrz na percepcję ciała. Narzędzia somatyczne w praktyce choreograficznej mają dużo szersze pole eksploracji niż to, o którym pisze Pace. Natomiast samo ustrukturyzowanie pracy ze sceną intymną, wskazanie, od czego zacząć i do czego przejść dalej, jest bardzo cenne. Niezwykle ciekawe są wskazówki, żeby stopniowo zmniejszać dystans, wprowadzając różne poziomy dotyku, oddech i dźwięk, a dopiero na końcu pocałunek w formie ustrukturyzowanej. To pozwala się zdystansować emocjonalnie.

Rozumiem, że publikacje w analizowanych przez nas książkach to narzędziowniki, z których bierzemy to, co dla nas działa. Przykładem takiego rozwiązania, które dla mnie nie zawsze się sprawdza, jest stosowanie słowa

bezpieczeństwa w trakcie tworzenia sceny intymnej. Ono jest odseksualizowane i ma dać osobom uczestniczącym w scenie wolność i lekkość, żeby powiedzieć: „teraz jestem na granicy naruszenia” albo: „teraz zostały naruszone moje granice”. To jest wiadomość dla osoby, z którą się współpracuje i też dla osoby, która ten proces koordynuje. Pokazuje, na jakim jesteśmy etapie. Dzięki słowu bezpieczeństwa nie musimy mówić „przestań”, „stop” albo „nie jestem na to gotowa”. Tyle że kiedy jako choreografka współpracowałam z koordynatorką scen intymnych i próbowaliśmy wprowadzić słowo bezpieczeństwa do procesu, to kompletnie nie zadziałało. Aktorzy czuli się z nim sztucznie. Zamiast słowa zadziałał za to gest. Drugim narzędziem, które nie zawsze działa, jest odseksualizowanie języka. Kiedy pracowałam choreograficznie nad sceną o intymnym charakterze, aktorzy uznali, że seksualny język zawiera informację na temat rodzaju jakości ruchowych. W książce zresztą też pojawia się taka opinia – są w niej różne spojrzenia na rozmowę o scenie intymnej.

IZABELA ZAWADZKA: Przede wszystkim chodzi o to, żeby nie rzucać komunikatu „teraz grajcie seks”, tylko wytłumaczyć, co postaci będą konkretnie robić, jak to działanie przeprowadzić i tak dalej.

ERYK MAKOHON: Dla mnie odseksualizowanie języka było odkryciem w takim sensie, że pewne działania w choreografii i w koordynacji scen intymnych funkcjonują na bardzo podobnej zasadzie. To ułatwia pracę. W jednej z książek pojawia się też ważne spostrzeżenie, że odseksualizowanie języka daje szansę na bycie anonimowym, nieujawnianie własnych doświadczeń seksualnych, pozwala zabezpieczyć osobiste granice. Zamiana

języka seksualnego na czysto narzędziowy język ruchowy to jest coś, co intuicyjne zdarzyło mi się robić, na przykład w pracy na Wydziale Reżyserii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie. Pracowałem wtedy z reżyserami i dałem im zadanie nauczania się pięciu jakości ruchowych, np. wprowadzania ciała w drżenie. Za pomocą ich następstw, zmian rytmicznych albo relacyjnych staraliśmy się budować sceny intymne, erotyczne. Takie działanie ściąga odpowiedzialność za pewne rzeczy i odciąża mnie mentalnie. Dzięki temu wiem, że nie wkraczam w czyjąś prywatność, nie zbliżam się do granic wiedzy/niewiedzy, ale sprowadzam pracę do zbudowania narzędzi na potrzeby tej konkretnej sceny. Nie chcę, żeby to zabrzmiało jak polemika. Po prostu wydaje mi się, że modele pracy są bardzo różne.

IZABELA ZAWADZKA: I mogą się uzupełniać. Kari Barkley w tekście *Bezosobowe intymności...*, który publikujemy w tomie *Koordinacja scen intymnych...*, pisała, że w tworzeniu choreografii scen intymnych odseksualizowany język może przeszkadzać. Czym innym będzie bardzo techniczne opisanie kierunku i kształtu ruchu, poziomu dotyku, odliczenie tempa zbliżenia się do drugiej osoby, a czym innym powiedzenie „chwycić go mocno za tyłek”.

KATARZYNA WALIGÓRA: Jeżeli opisujesz, co robi dana postać, korzystasz z języka właściwego dla tej postaci. To też jest rodzaj budowania dystansu. Na próbie rozpoznajemy, że nie jesteśmy tymi postaciami, bo język, którego używamy, nie pasuje do naszej prywatności. Danielo, mówiłaś o oporze wobec neutralnego języka i my go częściowo podzielamy. Zdecydowałyśmy się na tłumaczenie *Seksu na scenie*, bo uznałyśmy, że ta publikacja jest

bardzo istotna. Widziałyśmy zresztą, jak z ćwiczeń, które są w niej zawarte, korzystają koordynatorki scen intymnych, które z nami współpracowały, czyli Kaja Wesołek-Podziemska i Marta Zygadło z Intimacy Duo. Ale czytając tę książkę, zastanawiałyśmy się, czy taki szczegółowy i techniczny sposób komunikacji na próbach jest możliwy. Nie jesteśmy praktyczkami, ale wydało nam się to abstrakcyjne – ludzie przecież tak nie mówią.

ERYK MAKOHON: Opisywany przez Pace proces twórczy to sytuacja idylliczna i modelowa. Praktyka jest czasem brutalna – nie zawsze możemy pozwolić sobie na tak rozciągniętą w czasie pracę. Czasem mamy jedną próbę albo wręcz godzinę na przeprowadzenie jakiegoś szybkiego procesu. Wtedy język się upraszcza. W pracy z tancerzami charakterystyczne będzie odwoływanie się do czegoś już wypracowanego, na przykład schematu ruchowego albo jakości technicznej. Tancerz inaczej pracuje nad taką sceną. Buduje swoją świadomość ruchu i działania w ciągłym procesie – to nie jest jednorazowe działanie nastawione na tę właśnie scenę. Można nawet sięgnąć do konkretnych technik, jak na przykład Gaga, gdzie wizualizujemy pewne jakości ruchowe, nazywamy je, a potem możemy ten model przenieść w określoną sytuację relacyjną. Tu widzę różnicę w pracy choreograficznej tancerzy i aktorów.

DOMINIKA WIAK: Skoro jesteśmy przy temacie różnic, to przywołam temat wychodzenia z roli. W przypadku tańca mam również za sobą doświadczenia, w których proces performatywny nie dąży do budowaniu roli czy postaci. Praktyki wyjścia z roli, osadzenia w rzeczywistości po próbie wydały mi się bardzo ciekawe. W choreografii, działaniach performansowych czy

instalacjach ruchowych, które są dalekie od nomenklatury teatralnej, może potrzebne byłoby wprowadzenie takich terminów. W książkach podano kilka przykładów de-rolingu: otrzepywanie się po próbie, pantomimiczne zdejmowanie stroju płetwonurka, umocowanie w ziemi, a przez to w rzeczywistości, oddech, zmycie kostiumu – to są rytuały ciała, które mogą wesprzeć mentalne wyjście z działania, z sytuacji performatywnej. Wydaje mi się, że w działaniach tanecznych zdarza nam się intuicyjnie coś podobnego robić. Dostrzegam jednak dysproporcję między rytuałami wejścia w proces i jego wygaszania. Rano rozgrzewamy się, przygotowujemy ciało, dajemy sobie czas na to wejście, rzadko kiedy myślimy natomiast o tym, jak zmyć z siebie to napięcie, koncentrację, wyjść z tematu. Podchodzimy do tego trochę w duchu kapitalistycznym: praca jest najważniejsza i to na niej się skupiamy, tak jakby życie pozazawodowe było mniej ważne. To dało mi do myślenia. Życie pozasceniczne też jest dla mnie istotne i ten rodzaj wyjścia też jest bardzo potrzebny.

ERYK MAKOHON: Bardzo się z tym utożsamiam. Uważam, że proces de-rolingu jest nawet bardziej potrzebny w obszarze choreografii i tańca, gdzie częściej operuje się tak zwanym ciałem fenomenalnym, czyli osobistym ciałem tancerza, niż w sytuacji teatralnej, która zakłada wchodzenie w czyjąś skórę. Dzięki opisanym w książkach rytuałom można postawić wyraźną granicę między rozpoczęciem i zakończeniem procesu. W nawiązaniu do rozmowy o różnicach między choreografią a teatrem wrzucę jeszcze pytanie o to, gdzie zaczyna się intymność dla tancerza, a gdzie dla aktora. Wydaje mi się, że odpowiedzi byłyby bardzo odmienne. Mówiąc intymność, nie mam na myśli jedynie erotyki. Pot, zmęczenie, intensywny oddech, dziwne pozycje, leżenie na podłodze – to już jest intymność. W obrębie pracy

choreograficznej obserwujemy się nawzajem w pozycjach, w których zwykle ludzie się nie oglądają. Tańcząc koło siebie, zawsze czujemy swój oddech, zapach, obserwujemy swoje zmęczenie, widzimy wypieki na twarzy. To wszystko przesuwą granicę. Aktor często musi sprowokować się do takiego samego stanu fizjologicznego zmęczenia, ale w jego przypadku nie jest to działanie tak oczywiste i tak codzienne jak w pracy tancerza. Są techniki, które zakładają pracę z partnerem, na przykład w improwizacji kontaktowej dotyk jest czymś absolutnie naturalnym i jest kształtowany od początku. Tancerze mają pewne nawyki związane z dotykiem, które powstają w toku pracy, ale różnie działają w różnych kontekstach. To jest coś, na co musimy uważać.

DOMINIKA WIAK: Ja też widzę pewne różnice w podejściu do granic u osób z obszaru tańca i tych, które zajmują się aktorstwem dramatycznym, ale nie przejmowałabym tego jako pewnika. Dostrzegam w takim założeniu pewne niebezpieczeństwo. Kiedyś organizowałam jam taneczny, na który przyszła osoba, dla której jam był równoznaczny z contact jamem. Większość uczestników była jednak tam po to, żeby potańczyć solo. To była bardzo interesująca i bardzo trudna do obserwacji choreografia. Widziałam nachalność jednej strony, brak wyczucia i świadomości, że część osób uczestniczących nie ma ochoty na improwizację w dotyku. Przy organizacji kolejnej edycji takiego wydarzenia zaproponowałyśmy reguły jamu. Przed zainicjowaniem dotyku należy złapać kontakt wzrokowy i dostać sygnał – na przykład kiwnięcie głową – który będzie potwierdzeniem zgody na dotyk. Są osoby, które po prostu na to nie mają ochoty, mają problem z mocnym zapachem innej osoby, z tym, że ktoś jest spocony, że oddaje ciężar. Jest mnóstwo powodów, więc obopólna zgoda na wejście w kontakt mogłaby być

pewnym rozwiązaniem w czasie wydarzenia tanecznego.

DANIELA KOMĘDERA: Pytanie może zadać każdy, a najlepiej, gdy ono padnie z obu stron, bo wtedy wiadomo, w co wchodzimy.

ERYK MAKOHON: Wtedy kontakt zawsze będzie intencjonalny. A w choreografii nie zawsze musi taki być, może być po prostu jakościowy.

KATARZYNA WALIGÓRA: Przyznaję, że kiedy w bufecie teatralnym albo w innych prywatnych sytuacjach obserwowałam osoby aktorskie, pracujące ze sobą w teatrach dramatycznych, też miałam wrażenie przesunięcia granic cielesnych. W innej pracy, na przykład na uniwersytecie, ludzie nie są tak blisko siebie fizycznie.

IZABELA ZAWADZKA: Powinna być taka skala: ludzie z akademii, aktorzy, a potem tancerze.

ERYK MAKOHON: Zastanawiałam się, na ile to przesunięcie granic pomaga w pracy, a może nawet jest warunkiem jej wykonywania. Książki opisują to poniekąd w perspektywie ryzyka zawodowego. Dodatkowo w tańcu na ogół nie ma ochrony w postaci roli, na scenie użyczamy naszego prywatnego ciała.

DOMINIKA WIAK: To zależy. Są choreografie bliższe teatralności, w których tworzy się postaci, ale jest też bardzo dużo prac, w których działania w obszarze teatralnym w ogóle nie występują.

DANIELA KOMĘDERA: Bardzo często jest też tak, mówię to z perspektywy performerki, że uznaje się zapewne, że jeśli ktoś raz wystąpił nago na scenie, to już się tej osoby nie pyta, czy zgodzi się ponownie to zrobić. Mam poczucie, że tworząc progresywną sztukę, jaką jest taniec i choreografia, pozwalamy sobie czasem na zbyt wiele. Taniec jako abstrakcyjna forma staje się rozwiązaniem, a tancerz wraz z jego wrażliwością cielesną staje się człowiekiem od wszystkiego.

DOMINIKA WIAK: Zgadzam się. Tak się dzieje na przykład wtedy, gdy zespół zna się od dawna. To, że już kiedyś dotykałam daną osobę w jakiś sposób, nie znaczy, że teraz mogę to zrobić ponownie. Jej granice mogły się zmienić. Brałam udział w tworzeniu performansu, którego tematem było eksplorowanie tematu dotyku bez seksualnego podtekstu. Nie mieliśmy jednak rozmowy o tym, jakie są nasze granice, nie wyznaczaliśmy stref, w których zezwalamy na dotyk i tak dalej. Podczas jednego z improwizowanych przebiegów dotknęłam inną performerkę w okolicach pachy. Po spektaklu powiedziała mi, że poczuła się przez to potraktowana przedmiotowo. Byłam w szoku, bo nie miałam takiej intencji. To było dla mnie pouczające doświadczenie: grałam z osobą, która na co dzień pracuje z ciałem, którą dobrze znam i z którą już wielokrotnie improwizowałam; spektakl podejmuje

temat dotyku, a mimo to, tworząc go, pominęliśmy bardzo ważny temat i zdarzyło się coś, czego akurat w tym procesie się nie spodziewałam. Dlatego zgadzam się z tym, o czym mówi Daniela – musimy każdorazowo sprawdzać, gdzie jesteśmy w dniu, w którym rozpoczynamy daną próbę.

IZABELA ZAWADZKA: W książce opisujemy różne metody stosowane przez koordynatorki scen intymnych na Zachodzie. Z jakich narzędzi korzystacie w waszej praktyce w celu zapewnienia dobrej komunikacji i poszanowania wzajemnych granic?

DANIELA KOMĘDERA: Bardzo lubię ćwiczenie „tak-nie”, które pierwszy raz robiłam na warsztatach prowadzonych przez Petera Playera. Polega ono na tym, że wyznaczamy strefy „tak” i „nie” – na przykład z prawej i lewej strony sali. Jedna z osób mówi jakieś zdanie, na przykład „jestem tancerką”. Wszyscy, którzy utożsamiają się z tym stwierdzeniem, stają po stronie „tak”, pozostali po stronie „nie”. To ćwiczenie wskazuje na podobieństwa i różnice między osobami w grupie.

IZABELA ZAWADZKA: To ćwiczenie pokazuje też, że można mówić „nie”.

DANIELA KOMĘDERA: Wciąż panuje przekonanie, że dobry aktor czy tancerz zawsze mówi „tak”, że jest otwarty na proces i idzie w działania proponowane przez choreografa czy reżysera. I ja, jako choreografka, lubię, kiedy osoby, z którymi współpracuję mówią „tak”, lubię, gdy wchodzą w

proces. Ale cenniejsze jest dla mnie, kiedy zadają pytania i szczerze oceniają sytuację, w której się znajdują. Bo jeśli ktoś w danym momencie czuje, że odpowiedź brzmi „nie”, to wolę, żeby nie brał udziału w ćwiczeniu, żeby się zdystansował i wrócił wtedy, gdy poczuje, że to jest dla niego odpowiednie. Zmuszanie do udziału sprawia, że wszyscy czują się nieswojo, być może trochę przemocowo potraktowani, a władza w procesie twórczym zaczyna działać w niezdrowy sposób. I nawet jeśli staram się być otwartą, bezstresową choreografką, władza jest w moich rękach i ode mnie zależy, jakie stworzę warunki i praktyki wspólnej pracy.

KATARZYNA WALIGÓRA: W teatrze w ostatnich latach zachodzi wiele zmian, na które nasze książki są odpowiedzią. Czy obserwujecie podobną tendencję w choreografii?

ERYK MAKOHON: Pierwsza rzecz, jaka do mnie przyszła podczas lektury, to poczucie winy. Pracuję w choreografii od dwudziestu pięciu lat, obserwowanie zmian, jakie w tym czasie zachodziły, to z jednej strony cudowne, ale z drugiej gorzkie doświadczenie. Widzę, ile popełniałem błędów. Często nawet nie wiedząc, że to robię. Dziś mam inne podejście, a właściwie własne postanowienie: nie improwizować ad hoc w kwestiach intymności. Zawsze zadaję pytanie: po co mi ta intymność? Oczywiście bywa potrzebna, ale staram się planować takie sytuacje. Wyobrażam sobie, co chciałabym osiągnąć, a nie realizuję tego impulsywnie, w momencie, kiedy pojawia się pomysł. Kiedyś działałem inaczej i dopiero z perspektywy widzieć, że to przynosiło złe konsekwencje. Bo ktoś w danej chwili może się zgodzić, ale później przychodzi refleksja, że jednak nie czuł się z tym dobrze. Dlatego

daję czas, by tę zgodę zweryfikować. Zakładam też, że każda zgoda zawsze podlega renegotjacji – albo że zgody po prostu nie dostanę.

Samo odsunięcie decyzji na później, danie sobie chwili, żeby się zresetować i wrócić do tematu, jest dla mnie formą zabezpieczenia. Realizowałem niedawno wymagającą scenę pocałunku między trzema osobami, która miała trwać przez całą sekwencję taneczną. Aktorzy byli heteroseksualni, a scena zakładała wykroczenie poza tę normę, co stanowiło dodatkową trudność. Po upływie kilku miesięcy od tej pracy postanowiłam jeszcze raz porozmawiać z jedną z wykonawczyń – niestety nie udało mi się spotkać z całą trójką.

Chciałam zapytać, jak z perspektywy czasu oceniają ten proces, w którym tak bardzo staraliśmy się, żeby wszystko przebiegło w porządku. Odpowiedź była zaskakująca. Okazało się, że część naszych praktyk i zabezpieczeń sprawiła, że aktorzy zaczęli bardziej przejmować się tą sytuacją, niż gdyby nie było żadnych procedur. To była dla mnie ważne spostrzeżenie – osoby w tej pracy miały inne potrzeby, nie udało się na nie odpowiedzieć. Na szczęście wprowadziliśmy też wiele rozwiązań praktycznych, które się sprawdziły. Zastosowaliśmy podejście w pełni oparte na choreografii – skupienie na ruchu i precyzyjnym ustawieniu sytuacji. Pomocne okazało się również stopniowe zmniejszanie dystansu oraz użycie maseczek, które dały wszystkim większy komfort.

Mogę też powiedzieć coś o procesie nauczania w szkołach – oczywiście tylko z własnej perspektywy, bo nie robiłam w tym zakresie żadnych szerszych badań. Jeszcze niedawno wydawało się czymś oczywistym, że nauczyciel może dotknąć ucznia, tak jak to bywa w szkołach baletowych. Choć sam nie uczę techniki baletowej, to czasem pokazanie rotacji czy sposobu pracy wymaga fizycznego kontaktu – kiedyś było to zupełnie naturalne i nikt się nad tym nie zastanawiał. Z czasem jednak zaczęło się to zmieniać. Najpierw

wprowadziłem rozmowę na początku semestru, w której opowiadałem o tym, jak będziemy pracować. Każdy miał możliwość powiedzenia, że potrzebuje innego podejścia. Teraz poszedłem o krok dalej. Za każdym razem zadaję pytanie: „Czy mogę dotknąć nogi?”, „Czy mogę poprowadzić ruch twojej głowy?”, „Czy mogę nacisnąć miednicę?” i tak dalej. Ten proces stał się bardziej uważny, bardziej świadomy – można powiedzieć, że się zagęścił.

DANIELA KOMĘDERA: Jeśli jako pedagożka pytam: „Czy mogę nacisnąć twoją miednicę”, to jakie wyjście ma student? Czy może powiedzieć „nie”? Zamiast tego można powiedzieć: „Co myślisz o tym, żebym w tym momencie dotknęła twojej miednicy?”. Pytania otwarte stwarzają przestrzeń do refleksji, jednak na zajęciach tanecznych wydają mi się dość absurdalne.

KATARZYNA WALIGÓRA: Pod tym względem znacznie lepsza wydała mi się pierwsza praktyka, o której powiedziałaś. Na początku semestru każdy ma prawo zadeklarować, że potrzebuje innego podejścia. Czyli na przykład ktoś może powiedzieć: „Przepraszam, ale mam problem, kiedy ktoś niespodziewanie mnie dotyka”. Sytuacja, kiedy każdy ma możliwość zgłoszenia tego z wyprzedzeniem, wydaje mi się znacznie mniej opresyjna niż pytanie o zgodę w trakcie ćwiczenia, kiedy ktoś już wyciąga nade mną rękę, żeby mnie poprawić. Wtedy rzeczywiście może uruchomić się automatyczna odpowiedź.

IZABELA ZAWADZKA: Czy tutaj nie chodzi przypadkiem o generalną zmianę świadomości osób studiujących i uczenie ich, że mogą się nie zgadzać?

Dopóki nie wypracujemy sytuacji, w której uczestnicy i uczestniczki zajęć będą mieli pewność, że mogą mówić „nie”, zawsze istnieje ryzyko automatycznej odpowiedzi twierdzącej.

ERYK MAKOHON: Tylko że wszystko to trzeba potem zrealizować w praktyce. A praktyka wygląda tak, że podczas półtoragodzinnej lekcji, w której uczestniczy dwadzieścia osób, czasu na każdą z nich jest bardzo niewiele. Wszystkie procesy muszą przebiegać niezwykle szybko. To nie jest moment na długie negocjacje, raczej na ustalenie wspólnego kodu i sposobów porozumiewania się. Z mojego doświadczenia wynika, że najlepiej sprawdza się omówienie zasad na początku semestru – jako pewnego rodzaju kontraktu. Ale jednocześnie na każdych zajęciach przypominam, że te ustalenia mogą się zmieniać. Dziś może być inaczej – ktoś ma obolałe ciało, ktoś inny ma okres, więc może nie mieć ochoty na kontakt fizyczny. Mam jednak pewne wątpliwości związane z językiem, którego używamy w takich sytuacjach. W praktyce długie formuły grzecznościowe czy zbyt szczegółowe pytania są nieergonomiczne, zajmują zbyt dużo czasu. A w realiach zajęć, gdzie każdy student chciałby dostać indywidualny feedback i naszą uwagę, czas staje się kluczowym ograniczeniem. Te kwestie zawsze są więc pewną wypadkową między uważnością a praktycznością.

DANIELA KOMĘDERA: Pracując niedawno na Wydziale Teatru Tańca Bytomiu nad *Bachantkami* – spektaklem dyplomowym – zderzyłam się z zupełnie nowym dla mnie podejściem. Obecnie studenci łatwiej mówią „nie” niż jedenaście lat temu, kiedy sama robiłam dyplom. Byłam im za to naprawdę wdzięczna. Czasem przed próbą ktoś podchodził i mówił:

„Rozumiem, że są osoby, które potrzebują muzyki, ale ja nie mogę się skoncentrować. Bardzo mnie ona wybija. Czy możemy ją ściszyć?”. Dzięki takim prośbom mogłam wprowadzać zmiany na bieżąco i ograniczać pewne rzeczy do minimum, tak aby wszyscy czuli się komfortowo.

Kiedy jednak pytam, zawsze czekam na odpowiedź. Staram się stać w dystansie – nie z wyciągniętymi rękami, nie w gotowości do dotyku. Kiedy pytam: „Czy mogę cię dotknąć?”, nie precyzuję od razu: „ramion” czy „pleców”, tylko daję przestrzeń, by druga osoba mogła zareagować i określić, co jest dla niej w porządku. Jednocześnie trochę czuję się winna, bo w praktyce coraz bardziej skracam pytania typu „Czy mogę?”. Mam poczucie, że w pracy ruchowej samo to pytanie bywa zbyt długie, bo zanim zapytana osoba przetworzy myśl i dojdzie do odpowiedzi, już wszystko, co zrobiła do tej pory, uległo rozproszeniu, została wytrącona z rytmu.

ERYK MAKOHON: Istnieją też praktyki, które czasami bywają niezbędne. Na przykład kontakt fizyczny inicjujący jakieś działanie w trakcie ruchu. I nie mówię tu o partneringu, tylko na przykład o nadaniu pędu po to, żeby wykorzystać siłę odśrodkową. Zadawanie pytania w tym momencie zabija istotę tej sytuacji.

MAŁGORZATA JABŁOŃSKA (głos z sali): Myślenie o tworzeniu kontraktu na początku semestru jest dla mnie niezwykle istotne. Dzięki niemu przechodzimy do myślenia o świadomej zgodzie, ale też o współodpowiedzialności studentów za ich własny proces nauki. W mojej praktyce – częściowo cielesnej, ale prowadzonej często na kierunkach

zupełnie nieaktorskich – ważne jest, by od początku jasno powiedzieć: po co dana praktyka jest potrzebna, jak mniej więcej będzie wyglądała i jakie reakcje mogą się w niej pojawić. Pytam: „Czy to jest dla was w porządku?”. Taki wstęp powoduje, że każdy ma chwilę, żeby przetworzyć te informacje, zastanowić się: czy się na to zgadzam, czy to dla mnie sensowne? Dzięki temu możemy negocjować, zanim cokolwiek się wydarzy, a późniejsza praktyka przebiega szybciej i sprawniej. Dlatego tak bardzo podkreślam znaczenie współodpowiedzialności uczących się – w praktyce pedagogicznej to naprawdę działa.

ERYK MAKOHON: W kontekście tej współodpowiedzialności bardzo zainteresował mnie w jednej z książek krótki rozdział poświęcony skali dyskomfortu. Dla mnie to było odkrywcze, bo nazwało coś, co zawsze trudno mi było uchwycić. Chodzi o granice między komfortem, dyskomfortem a traumą. Książka tłumaczy, jak ważne jest, żeby nie przekroczyć progu traumy, ale też nie utknąć w strefie komfortu, która nie sprzyja rozwojowi. Rozwój artystyczny rodzi się właśnie w strefie dyskomfortu, tuż obok momentu, w którym może pojawić się trauma. To wymaga ogromnej uważności zarówno ze strony pedagoga, jak i studenta. Dlatego powinniśmy jasno postawić sprawę: jako pedagog jestem od tego, żeby tworzyć przestrzeń doświadczeń, ale studentka jest od tego, żeby sygnalizować, kiedy przekraczamy granicę. Każdy jest ekspertem i ekspertką od siebie. Jeśli to zostanie powiedziane wprost i wiemy, że jest możliwość, by powiedzieć „to mój limit”, praca staje się o wiele bezpieczniejsza, ale nadal pozwala wchodzić w strefę twórczego ryzyka. To było dla mnie ważne odkrycie – również dlatego, że zmienił się profil predyspozycji do pracy w dyskomforcie. To, co kiedyś było normą – fizyczny wysiłek, praca z napięciem,

przekraczanie własnych ograniczeń – dziś nie zawsze jest oczywiste. Zrozumiałem, że narzędziem rozwoju artystycznego jest właśnie świadome funkcjonowanie w tej strefie, było dla mnie przełomem.

DANIELA KOMĘDERA: Jeśli chodzi o odpowiedzialność, to kiedyś jedna osoba poczuła, że jej granice zostały naruszone, choć w momencie zdarzenia nikt tego nie zauważył. Dopiero po czasie okazało się, że coś było dla niej przekroczeniem. Osoba, która była sprawcą naruszenia granicy, poczuła się winna, mimo że wcześniej wszystko zostało właściwie ustalone. Ta sytuacja pokazała mi, że czasem ktoś może w procesie pozwolić sobie na więcej, a dopiero później zorientować się, że przekroczył własne granice. Dlatego tak ważne jest, żeby każdy brał odpowiedzialność za siebie i umiał rozpoznać moment, w którym coś przestaje być w porządku. Inaczej może dojść do sytuacji, w której winny poczuje się ktoś, kto dopełnił wszystkich starań, żeby wszystko przebiegło właściwie.

IZABELA ZAWADZKA: Danielo, wspomniałaś o pracy nad *Bachantkami*. Czy mogłabyś opowiedzieć nam coś więcej na ten temat?

DANIELA KOMĘDERA: Na pierwszym spotkaniu ze studentami powiedziałam, że wraz z reżyserką, Darią Kopiec, będziemy pracować nad *Bachantkami*, zajmując się tematem erotyki. To wywołało burzę – pojawiło się wiele pytań, niezgody i obaw. Pojawiły się pytania: „Czy erotyka to coś seksualnego? Czy będziemy się pokazywać w seksualnych pozach? Czy to nie pokaże nas w złym świetle?”. To było bardzo ciekawe, ale właśnie dlatego

chciałam od razu o tym otwarciu porozmawiać, żeby przygotować studentów, ich głowy i ciała, na to, z czym będziemy pracować. Później już nie było żadnego problemu. Przeszliśmy wszystkie procedury, współpracowaliśmy z koordynatorką scen intymnych Aleksandrą Osowicz, a ja wprowadzałam elementy związane z tym tematem w sposób subtelny – na przykład poprzez rozgrzewki, które nabierały później nowego znaczenia w scenach.

Uświadomiłam sobie, że kluczem jest precyzyjne nazywanie tego, co robimy. Dzięki temu nie pojawiało się napięcie ani nieporozumienia. Studenci, mimo że potrafili stawiać granice i mówić „nie”, nie odbierali procesu jako naruszający. Wręcz przeciwnie – wykazywali dużą uważność i świadomość, zarówno wobec siebie, jak i wobec innych.

Pamiętam też ciekawy przypadek z planu filmu *Winterreise*, który jeszcze nie miał premiery. Pracowaliśmy tam nad sceną seksu, która w filmie miała zostać pokazana od tyłu – w rewersie. Najpierw widzimy orgazm głównej postaci, a potem cofamy się do momentu wejścia do pokoju, rozbierania i tak dalej. Wszystko zostało bardzo precyzyjnie zaplanowane do muzyki operowej – każda sekunda, każde ujęcie, każdy ruch. Chodziło o to, by scena wyglądała jak jedno płynne ujęcie, mimo że była zmontowana z kilku fragmentów. I to rzeczywiście działało. Myślę, że intuicyjnie zrobiliśmy to bardzo dobrze, ale z perspektywy zasad koordynacji scen intymnych wiem, że pewne rzeczy powinny być poprowadzone inaczej. Był na przykład moment, kiedy aktorzy nie poruszali się w tym samym rytmie – ich miednice pracowały nierówno. Próbowałam im to wytłumaczyć, ale nie wychodziło, więc w końcu pokazałam ruch. Dziś wiem, że większość koordynatorek scen intymnych, pewnie także Ola Osowicz, z którą często konsultuję takie sytuacje, nie zaakceptowałyby takiego rozwiązania. Bo w koordynacji raczej unika się pokazywania, by nie wprowadzać własnego ciała do sceny. Z kolei w choreografii pokazywanie jest naturalne. I tu pojawia się napięcie między potrzebą precyzji a etyką

dotyku i demonstracji. Staram się nie pokazywać, ale czasem to po prostu przyspiesza proces. A przecież mówimy o tym, jak ważne jest spowolnienie – danie sobie czasu, cierpliwości i uważności. Myślę, że wszyscy możemy się zgodzić, że warto działać wolniej, nawet jeśli wymaga to więcej pracy.

DOMINIKA WIAK: Chyba są też sytuacje, w których to język po prostu okazuje się niewystarczający. Są takie typy ruchu, które łatwiej pokazać niż opowiadać.

IZABELA ZAWADZKA: Myślę, że nie musisz czuć się winna: są szkoły w koordynacji scen intymnych, w których pokazywanie jest dopuszczalne. Nie istnieje jeden kanon pracy z intymnością.

Wzór cytowania:

Sceny intymne w tańcu, z Danielą Komęderą, Erykiem Makohonem i Dominiką Wiak rozmawiają Katarzyna Waligóra i Izabela Zawadzka, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 191, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/sceny-intymne-w-tancu>.

Przypisy

1. Pięć filarów koordynacji scen intymnych to: kontekst, świadoma zgoda, komunikacja, choreografia, domknięcie. A. Black, T. M. Newhauser, *Filary koordynacji scen intymnych*, [w:] *Koordynacja scen intymnych w teatrze i filmie*, red. A. Adamiecka, M. Jabłońska, K. Waligóra, I. Zawadzka, tłum. P. Sut, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2024, s. 69-79.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/sceny-intymne-w-tancu>