didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 165**
Data wydania: październik 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/cialo-produkujace-pytania

/ dramaturgie

Ciało produkujące pytania

Z Agatą Siniarską rozmawia Zuzanna Berendt

Jak sytuujesz swoje prace dramaturgiczne wobec własnej praktyki choreograficznej?

Dramaturgia i choreografia są dla mnie naczyniami połączonymi, ale kiedy pracuję jako dramaturżka, staram się odsunąć na bok siebie choreografkę. Nie dyskutuję z wyborami estetycznymi osób, dla których pracuję, nawet jeśli te wybory nie są mi bliskie. Wykonując pracę dramaturżki, przejmuję z własnej praktyki kluczowe dla mnie pytanie: „jak to działa?", które rozwijam, pytając, jak „to" działa na scenie, poza sceną i wobec widowni. Moim zadaniem jako dramaturżki jest sprawdzanie, co produkuje maszyneria spektaklu lub performansu, a to są te same kwestie, którymi zajmuję się we własnych pracach. Jako choreografkę na równi z wynikiem pracy interesują mnie jej sposoby, protokolarność działań, to, jak rozwija się projekt. Jest mi trudno, kiedy choreografka lub choreograf wychodzą z konkretnym rozwiązaniem i wokół niego trzeba działać dalej, bo tworząc swoje prace nie

funkcjonuję w ten sposób. Zdarzało mi się wychodzić od akcji, ale akcja nie jest konkretnym obrazem albo sytuacją, można zredefiniować ją poprzez dalsze działania na scenie. Nigdy nie wyszłam od obrazu, na przykład takiego: „jestem w żółtej sukience i śpiewam piosenkę". Wolę, żeby ta żółć sukienki wyłoniła się z konkretnych kroków i narzędzi użytych w procesie. Oczywiście nie neguję tego sposobu pracy, bo każdy pracuje inaczej, a moim zadaniem jako dramaturżki jest dostosować się do proponowanej strategii.

Stosujesz tryb myślenia dramaturgicznego w swoich pracach? Czujesz się dramaturżką swoich projektów?

Oczywiście nią jestem, ale też zawsze współpracuję z osobą, która czuwa nad moim procesem, bo nie wierzę w pracę solową jako pracę jednej osoby i jednego spojrzenia. Dramaturgiem w moich projektach jest zazwyczaj Mateusz Szymanówka. Nigdy nie miałam takiego komfortu finansowego, który pozwoliłby mi zapewnić sobie jego obecność przez cały czas prób. Mateusz zjawiał się i odchodził. Nie uważam, żeby to był zły model pracy. Kiedy Mateusz przychodził na próbę, to wszystko organizowałam tak, żeby on mógł się zaangażować, a ja czerpać jak najwięcej z jego obecności. Podobną relację mam z Julią Rodríguez. Od dwóch lat żadnej z nas nie udaje się dostać dużych pieniędzy na produkcję, ale realizujemy coś, co nazywamy „P2" – *performance two* albo *two performances*, co jest nawiązaniem do działalności grupy P5. W latach dziewięćdziesiątych należeli do niej między innymi Juan Dominguez, Eva Meyer-Keller i Alexandra Bachzetsis. Osoby z tej grupy pracowały ze sobą, dając sobie *feedback*, a nie produkując kolejne premiery. Z Julią realizujemy coś, co – w nawiązaniu do kobiet, które kiedyś podróżowały z innymi kobietami, najczęściej arystokratkami – nazywamy *ladies companionship*. Swoimi praktykami choreograficznymi dotrzymujemy

sobie towarzystwa. To trwa już ponad dwa lata i ma dla mnie charakter dramaturgiczny. Mateusz i Julia dużo wiedzą na temat moich prac, bo towarzyszą mi przy wielu projektach. Wiedza o tym, jak pewne tropy wracają, jak się rozwijają, w jakie pułapki wpadam jest dla mnie bardzo ważna. Idealnie pewnie byłoby mieć osobę, która towarzyszy mi przez cały czas, a oprócz niej także inne, które pojawiają się i znikają, dysponując zawsze świeżym spojrzeniem.

Specyfika produkcji w sztukach performatywnych opiera się na tym, że są próby, a potem spektakl, który kończy proces. Ciągłość udaje się czasem zachować, jeśli artystka lub artysta współpracuje z kimś przy paru projektach, ale generalnie nie dba się o to, żeby myśleć o swojej pracy właśnie poprzez kategorię rozwijającej się długofalowo praktyki.

Tak. Dzięki opowieściom Evy Meyer-Keller, która działa na rynku choreografii ponad dziesięć lat dłużej niż ja, wiem, jak to wyglądało jeszcze nie tak dawno temu. Może słuchając jej wytworzyłam sobie jakąś fantazję na ten temat, ale myślę, że przed dwudziestoma laty ludziom mniej zależało na produktach. W latach dziewięćdziesiątych i na początku lat dwutysięcznych wszyscy byli ciekawi praktyk. Na rynku było mniej osób i pieniędzy, ale za to większa dostępność przestrzeni studyjnych, które wtedy w Berlinie były bardzo tanie. Przez zachodzącą dzięki temu intensywną wymianę praktyk choreografowie byli dramaturgami dla siebie nawzajem. Obecnie wszyscy realizują bardzo krótkie procesy, które siłą rzeczy są skoncentrowane na produkcie. Pracujemy nieekologicznie. Panuje nadprodukcja, nie zwraca się uwagi na to, w jaki sposób działamy i czy korzystamy ze strategii recyklingu. Nie mówię tutaj o tym, z czego tworzymy scenografie, ale o strategiach

pracy, jej szybkości i kończącym ją spektakularnym efekcie, którego się pożąda, bo inaczej spektakl lub performans jest skazany na śmierć. Jedyna ciągłość polega na tym, że cały czas wpisujemy w CV „choreografka" lub „choreograf"; brakuje nam ciągłości w pracy i budowania narzędzi praktyki. Może dlatego jest obecnie tak duża potrzeba dramaturgii. Jako dramaturżka cały czas staram się przypominać o procesualnym charakterze pracy i wskazuję na narzędzia właściwe dla praktyki, w ramach której realizowany jest projekt.

Myśl, żeby przeprowadzić z tobą tę rozmowę, pojawiła się, gdy oglądałam *Salvage*, *Expirię* i *Silenzio!*, przygotowane w ramach tegorocznego programu „Poszerzanie pola" Nowego Teatru w Warszawie i Art Stations Foundation, przy których pracowałaś jako dramaturżka. Te spektakle były różne tematycznie i formalnie. Byłaś zaangażowana również w *Ćwiczenia meteorologiczne* Piotra Urbańca, które powstawały w Komunie Warszawa w ramach programu „HUB Kultury 2020: Teren wspólny". Z czego wynikała twoja decyzja, żeby się zaangażować w te tak różne projekty?

Podstawą moich decyzji była albo bliska mi tematyka, albo chęć współpracy z osobami, które je tworzyły. Propozycja Grzegorza Laszuka, żeby Piotr współpracował ze mną, wynikała z tego, że mamy z Piotrem podobne zainteresowania. Przyszłam na próbę, zobaczyłam, co robi i pomyślałam, że to jest wspaniałe i chciałabym się czegoś nauczyć. Dla mnie praca dramaturgiczna jest ściśle związana z uczeniem się tego, w jaki sposób ludzie działają z grupą, realizują swoje praktyki, z jakich narzędzi korzystają i jak myślą o procesie produkcji. Z Agnieszką i Ramoną krótko współpracowałam dramaturgicznie, a z Kasią prowadziłam wieloletnią

wymianę myśli i praktyk, dzięki czemu wiedziałam, co ją interesuje. To, w jaki sposób byłam zaangażowana w te projekty, było decyzją choreografek. Pracowałam z Agnieszką przy *Expirii*, ale nie jestem ekspertką w dziedzinie tańca modern, który w tym spektaklu jest kluczowy. Opera – znajdująca się w centrum *Silenzio!* Ramony Nagabczyńskiej – jest mi zupełnie obca. Starałam się przygotować, ale wiedziałam, że nie będę miała większej wiedzy od Agnieszki i Ramony. Przy tych projektach nie robiłam researchu, dużo nauczyłam się w procesie pracy; choreografki były bardzo szczodre i dzieliły się ze mną swoimi odkryciami.

W próbach do *Ćwiczeń meteorologicznych* Piotra Urbańca pojawiłaś się później niż w przypadku spektakli w ramach „Poszerzania pola". Jak wyglądała twoja współpraca z nim jako osobą działającą zazwyczaj w polu sztuk wizualnych?

Piotr robił wcześniej performanse, ale – tak jak mówisz – w ramach sztuk wizualnych. Nie chcę niczego odbierać artystom wizualnym, jednak ruch i świadomość ciała to domena choreografii, więc siłą rzeczy mam bardziej rozbudowane narzędzia pracy z ciałem niż artysta wizualny. Piotr jest świadomy, jak działa obecność w performansie i wytwarza personę, którą wykorzystuje jako narzędzie performatywne. Moja praca była związana z koniecznością określenia, w jakich momentach może bardziej świadomie jej używać i z wypracowaniem kontroli nad tym, żeby ta persona nie pojawiała się tylko w momentach stresowych, w których uruchamia się prywatna cielesność. Ponieważ Piotr w performansie cały czas mówi tekst, moja praca polegała również na wskazywaniu mu możliwości związanych z performowaniem tekstu. To w gruncie rzeczy kwestie techniczne, które usprawniają funkcjonowanie performansu, ale były one konsekwentnie prowadzone wobec pytań, które Piotr stawiał materiałowi, zanim jeszcze

pojawiłam się na próbach.

Jak wyglądały początki procesów?

Kiedy przystępowałam do projektów w ramach „Poszerzania pola”, wszystkie choreografki były pewne tego, z czym chcą pracować. Nie towarzyszyłam im w zbieraniu tropów, dołączyłam, kiedy każda z nich klarownie wytyczyła już kierunki. W przypadku *Salvage* Kasi Wolińskiej dużo decyzji już podjęto, na przykład tę dotyczącą obecności rzeźby-głowy autorstwa Rafała Dominika. W *Expirii* razem ze mną pojawiła się Agata Skwarczyńska, autorka scenografii. Na początku prób Agnieszka pokazywała nam swoją praktykę, ja mówiłam, jak ona działa, a Agata proponowała rozwiązania scenograficzne, po czym razem podjęłyśmy decyzję o tym, co będzie najlepsze dla tej pracy i tego materiału. W przypadku *Silenzio!* pytanie o to, co może być scenografią i co może być kostiumem było dość długo dyskutowane, a odpowiedź wyłoniła się z prób, na których była też Dominika Olszowy. Oczywiście pomysł należał do niej, ale wyłonił się we wspólnych dyskusjach. U Piotra Urbańca pojawiłam się w ostatniej fazie, więc było już wiadomo, z jakimi obiektami będzie pracował, moje zadanie polegało na usystematyzowaniu dla niego performatywnych narzędzi.

To ciekawe, że procesy choreograficzne i dramaturgiczne współkształtowały przestrzeń spektakli. Czy o swojej pracy dramaturgicznej też myślisz relacyjnie? Kim jesteś wobec wszystkich relacji, które aktywują się w tych procesach?

Moim zadaniem jest intensywne rejestrowanie tej wydarzającej się

relacyjności. Jako dramaturżka odkrywam siatkę relacji, która wytwarza się w ramach procesu. Muszę być wobec niej szczególnie uważna, zwłaszcza kiedy choreografki są również performerkami.

Czy taka sytuacja tworzy dla ciebie szczególne warunki pracy?

W takiej sytuacji ważne jest obopólne zaufanie. Mam poczucie, że im intensywniej choreograf lub choreografka od początku dzielą się ze mną swoimi metodami i sposobem myślenia, tym łatwiej jest mi stać za tą myślą choreografki, która ma się realizować w spektaklu lub performansie. Ważne wydaje mi się przeciwstawienie się myśleniu, że jeśli choreografka jako performerka jest wewnątrz spektaklu, a dramaturżka na zewnątrz, to ta druga przejmuje autorstwo. Absolutnie nie. Ta osoba pilnuje autorstwa choreografki i stara się, żeby wszystko działało w taki sposób, w jaki ona to zbudowała i zgodnie z tym, jakiego chce efektu.

Dotykasz tutaj bardzo ważnej kwestii – relacji dramaturga z dziełem. André Lepecki twierdzi, że najważniejsza jest nie relacja z choreografem, a relacja z dziełem. Zgadzasz się z nim czy uważasz, że relacja z osobą, która stoi za koncepcją spektaklu, jest najważniejsza?

Oczywiście dramaturżka tworzy relację z dziełem, ale to dzieło jest wynikiem zespajania różnych pomysłów przez choreografkę. Choreografka musi czuć, że mam zaufanie do dzieła i wykonuję swoje zadanie w bliskiej z nim relacji. Ale też jakość mojej relacji z dziełem ściśle wiąże się z relacją między mną a choreografką. Każda osoba ma inną strategię pracy, niektóre lubią burze mózgów, inne przychodzą z konkretnymi rozwiązaniami. Jeżeli choreografka

klarownie mówi o tym, jak pracujemy, jak budujemy relacje i jakie są oczekiwania wobec mnie, to wszystkie te strategie są dla mnie do przyjęcia.

Mówiąc o potrzebach i oczekiwaniach choreografki, masz na myśli to, jaki wyznacza dla ciebie zakres obowiązków? Chciałam zadać ci to pytanie w kontekście relacji z choreografką, ale też tego, jaką umowę zawierasz z instytucją, która produkuje spektakl. Dramaturżki teatralne często mówią o niebezpieczeństwie związanym z tym, że jest to praca, która – ponieważ nie ma jasno wyznaczonych ram – w pewnym momencie może zasysać wiele obowiązków, o których nie było mowy na etapie pierwotnych ustaleń.

Umowy przygotowują teatry, które najczęściej myślą o dramaturgii jako dramaturgii teatralnej, o której nic właściwie nie wiem. Zdarzało mi się, że w umowie był zapis o tym, że powinnam przygotować koncepcję dramaturgiczną albo napisać tekst do programu. Zazwyczaj zakres moich obowiązków jest jednak niezdefiniowany i zadania wyznaczane są przez choreografkę w związku z konkretnymi potrzebami. Na pewno mogą pojawiać się przekroczenia wstępnych ustaleń, ale myślę, że można to negocjować. Nigdy nie doświadczyłam nadużyć związanych z rozszerzaniem obszaru moich obowiązków, wręcz przeciwnie. Mogę nosić materace, ustawiać scenografię i przynosić wodę. Dla mnie wykonywanie tego rodzaju zadań nie jest problemem, bo moja rola jako dramaturżki, szczególnie przed premierą, nie ogranicza się do robienia notatek.

Co jest przedmiotem umowy o dzieło w przypadku dramaturgii tańca?

Przedmiotem umowy jest „stworzenie dramaturgii spektaklu”, co nic nie znaczy. Wyobrażam sobie, że przedmiotem umowy mógłby być *score book* spektaklu choreograficznego. Nie wiem jednak, czy teatr byłby usatysfakcjonowany taką formułą. Jest jeszcze jeden aspekt pracy dramaturgicznej niezdefiniowany przez zapisy w umowach, a czasem również przez ustalenia z choreografką. Dramaturżka ma możliwość zauważenia przekroczeń w relacjach pracy, na przykład między choreografką a tancerkami. Kiedyś odmówiłam kontynuacji pracy, bo uważałam, że angażowanie się w rozwiązywanie konfliktu nie leży w zakresie moich obowiązków. Z perspektywy czasu myślę, że to był błąd. Jako osoba na zewnątrz mam obowiązek reagować, gdy widzę, że dochodzi do przekroczeń lub przemocowych zachowań. Stosunki pracy, sposoby pracy i sama praca to kwestie, które mnie dotyczą i w których partycypuję, więc mogę zabierać w związku z nimi głos. Nie uważam jednak, żeby każda osoba zajmująca się dramaturgią musiała brać na siebie tego typu odpowiedzialność.

Dostrzegasz też potencjalne nadużycia związane z pozycją dramaturżki?

Raz pozwoliłam sobie na komentarz, który był niefortunnym skrótem myślowym i okazał się krzywdzący dla jednej z osób na scenie. Poczułam wtedy, że jako dramaturżka, która patrzy na ciała na scenie i poddaje je nieustannej ocenie (chociaż staram się dawać nieoceniające komentarze), przekroczyłam standardy pracy i starałam się to naprawić. Praca perfomerek i perfomerów jest ważniejsza niż moja: to oni wychodzą przed publiczność, kiedy ja znikam, a w czasie prób mówię do nich z wygodnej pozycji siedzenia na krześle. W tym kontekście ważne wydaje mi się dostrzeżenie, że dramaturgia jest praktyką językową i trzeba zadawać sobie pytania o to, jak mówić o tym, co działa i jednocześnie nie oceniać. Jest jeszcze jedna rzecz. W

procesie prób staram się brać udział w rozgrzewkach i brać udział w materiale, który znajdzie się na scenie, bo wydaje mi się, że inny *feedback* daje się z zewnątrz, a inny ze środka. Zgłębiając obie te perspektywy, mogę być bardziej klarowna. Często zdarza się też, że zajmuję na chwilę miejsce choreografek-performerek na scenie, żeby mogły zyskać zewnętrzny ogląd na spektakl w inny sposób niż poprzez nagrywanie próby.

Z tego, jak opowiadasz o swojej pracy, wyłania się obraz osoby, która obserwuje to, co się dzieje i mówi, jak to działa. Co jeszcze robisz w czasie prób?

Wszystko zależy od tego, na jakim etapie jesteśmy. Czasem uczestniczę też w burzy mózgów nad rozwiązaniem jakiejś sytuacji lub sceny. W pracy nad *Silenzio!* codziennie spotykałam się z Ramoną godzinę przed próbami i przygotowywałyśmy grafik, na podstawie którego podczas prób kontrolowałam czas. Konsultuję też kwestie choreograficzne, czasem mogę zaproponować konkretne rozwiązania – pochodzące ze świata projektu i związane z właściwymi mu narzędziami, a nie takie, w których ujawniłaby się Agata choreografka. Uczestniczę też w rozmowach na temat scenografii, kostiumów, muzyki… Spotykam się z różnymi twórczyniami i twórcami, żeby utrzymywać to, co dana choreografka sobie wymyśliła.

Mówiłaś, że kiedy obserwujesz to, co się dzieje na scenie, robisz notatki. Jak z nich korzystasz w pracy dramaturgicznej?

Obsesyjnie wszystko zapisuję, czasem nawet kilkukrotnie, co chyba wiąże się z obawą, że coś może mi uciec. Nie wiem, na ile moje notatki byłyby jasne i

pomocne dla kogoś innego. Nie chciałabym chyba, żeby wpadły w czyjeś ręce. To moje skróty, notatki i rysunki, wydaje mi się, że tylko ja wiem, jak się w nich poruszać. Często posługuję się kodami, a dając *feedback*, staram się nie czytać swoich notatek, tylko właśnie wypowiadać się na podstawie tych kodów. Notatki są bardzo pomocne, gdy wraca się do projektu po jakimś czasie. Nie archiwizuję niczego cyfrowo, ale zostawiam sobie stosy notesów i folderów z zapiskami.

Notatki dramaturgiczne mieszają się w twoich zeszytach z notatkami choreograficznymi?

Mam specjalny sposób zapisywania tego, co może mi się przydać jako choreografce. Notatki w kwadratowym nawiasach dotyczą kwestii, które kojarzą mi się z moją praktyką. Robię je wtedy, gdy w procesie pojawiają się myśli albo tropy niewykorzystane w danym projekcie. Dużo uczę się z pracy innych, ale – chyba jak każdy – nie umiem całkowicie wyłączyć myślenia właściwego dla swojej praktyki. Cały czas poruszam się w siatce różnych projektów i przenoszę rzeczy między nimi. Nie biorę oczywiście całego tropu myślowego albo konkretnego rozwiązania – to raczej przypomina sytuację, gdy ktoś mówi, że czytał ciekawą książkę, a ja czuję, że może mi się ona przydać.

Praca dramaturżki ma swój koniec? Powinna się kończyć?

Premiera jest momentem zamknięcia, to nie ulega wątpliwości, ale jest też początkiem życia spektaklu lub performansu w kontakcie z publicznością. Ramona Nagabczyńska w rozmowach z teatrem na temat mojej obecności na

próbach wznowieniowych przed pierwszymi pokazami *Silenzio!* na żywo zwróciła uwagę, że jeśli ona jako choreografka jest w środku, to siłą rzeczy – szczególnie w takiej pracy jak ta, w której kluczowa jest precyzyjna kompozycja działań w przestrzeni – potrzebuje zewnętrznego oka, które pozwoliłoby jej sprawdzić, czy wszystko działa tak jak na premierze. Oczywiście choreografki pomagają sobie różnymi rozwiązaniami, na przykład nagrywają próby, ale jednak obecność zewnętrznego oka jest czymś zupełnie innym. Moim zdaniem udział dramaturżki we wznowieniach jest konieczny. Materiał z czasem zaczyna inaczej pracować, na przykład politycznie lub w związku z kontekstem, w którym jest pokazywany. Praca przed pokazem wznowieniowym, ale też przed pokazem na festiwalu jest nie tylko adaptowaniem spektaklu do nowej przestrzeni, ale też do konkretnych realiów. Nawet prezentowanie spektaklu tylko w jednej instytucji wiąże się ze zmianą warunków – publiczności i sytuacji. Często z czasem do twórczyń dociera odzew od publiczności i ciekawie jest utrzymywać spektakl w żywej konwersacji z rzeczywistością. Materiał w pewnym momencie osiada i staje się mielizną, a osoba z zewnątrz jest potrzebna do tego, żeby ją poruszyć.

W dyskursie na temat dramaturgii teatralnej, który ostatnio zagęścił się dzięki książce *Dramaturgia. Przewodnik* pod redakcją Igi Gańczarczyk i Olgi Katafiasz, panuje przekonanie, że praca dramaturgiczna jest niewidzialna, bo rozpuszcza się w dziele, a to ma swoje konsekwencje symboliczne i ekonomiczne dla dramaturżek i dramaturgów. Czy kwestia widzialności tej pracy jest dla ciebie ważna?

To, że praca dramaturgiczna nie krystalizuje się w konkretnym obiekcie, na pewno powoduje, że jest ona bardzo trudna do uchwycenia, kiedy ogląda się

gotowy materiał. Jak już mówiłam, zakres obowiązków dramaturżek kształtuje się inaczej w każdym procesie, więc oglądając spektakl lub performans nie można przyjąć konkretnych założeń dotyczących tego, kto za co odpowiada. Zdarza się, że choreograf albo choreografka w trakcie prób popadają w niemoc i rozpacz, a wtedy dramaturg lub dramaturżka ratują proces i doprowadzają spektakl do premiery. Nigdy mi się nie zdarzyło przejąć dowodzenia, ale uczestniczyłam w projekcie, w którym dramaturżka wykonywała dużą część obowiązków reżyserskich i dyskutowano o tym, czy powinno się ratować spektakl, czy raczej trzymać zasady pracy w obrębie swoich kompetencji. Wydaje mi się, że gratyfikowanie dramaturga należy do reżysera lub choreografa, bo ta osoba wie najlepiej, jaka praca została wykonana, a także w znacznym stopniu odpowiada za to, jaki dyskurs medialny funkcjonuje wokół spektaklu. To jest oczywiście kwestia etyki pracy. Moim zdaniem przyznanie, że rola zewnętrznego oka w procesie była bardzo ważna, nie ujmuje niczego choreografowi lub choreografce, nie odbiera im autorstwa. Mówienie o tym, że praca nie mogłaby powstać bez wszystkich osób, które były w nią zaangażowane, pozwala uświadamiać odbiorcom, że każda praca jest pracą grupową. Kiedy zadałaś mi to pytanie, zaczęłam zastanawiać się nad tym, czy jako choreografka w wystarczający sposób gratyfikuję swoich dramaturgów. Na pewno po tym intensywnym roku pracy dramaturgicznej będę bardziej klarowna w wyrażaniu tego, czego potrzebuję od dramaturgii i będę bardziej zwracać uwagę na to, jak gratyfikuję osoby, które są w nią zaangażowane.

Zwracasz uwagę na to, w jaki sposób jesteś odbierana jako dramaturżka przez publiczność i krytykę?

Sama robię autorskie prace, więc nie mam potrzeby bycia dostrzeżoną jako dramaturżka. Gratyfikację symboliczną otrzymuję, gdy tworzę własne prace

choreograficzne. Na to pytanie zupełnie inaczej mogłyby odpowiedzieć osoby, które zajmują się tylko dramaturgią. Na przykład w tak małym środowisku, jak warszawskie, funkcjonuje tak niewielu dramaturgów, że można dostrzec „ścieg” czy sznyt charakterystyczny dla konkretnych osób. Nie chodzi o to, że podejmują one konkretne decyzje dotyczące rozwiązań, ale nakierowują na specyficzne tropy, które przynależą do ich języka. Wydaje mi się, że właśnie styl może być aspektem ich pracy dostrzegalnym dla osób oglądających spektakle.

Oglądając *Silenzio!*, *Salvage* i *Expirię* nie widziałam obecności ciebie jako choreografki, ale wnoszony przez ciebie komponent dramaturgiczny był dla mnie widoczny. Opowiadał się na różne sposoby w poszczególnych pracach, ale obecność pytania „jak to działa?” była dla mnie wyczuwalna. Może więc o dramaturgii też powinno się opowiadać jako o praktyce, która przechodzi przez różne projekty, a nie jest tylko czymś, co się pojawia w różnych pracach. W tym drugim przypadku można tylko pozostać bezbronną wobec faktu, że nie jesteśmy w stanie dostrzec tego, co w przypadku na przykład scenografii krystalizuje się w aranżacji przestrzeni i obiektach.

Myślę, że dramaturgia krystalizuje się w działaniu, głównie w działaniu stawiania pytań, co może nie brzmi zbyt konkretnie. Wydaje się, że efektu tego działania nie można postawić w przestrzeni, ale jednak mam poczucie, że ma ono materialny wymiar. To, jakie pytania o funkcjonowanie spektaklu zadasz, kształtuje pracę, choć koniec końców to choreografka decyduje o tym, czy te pytania będą istotne dla spektaklu i jakie zajmą w nim miejsce. Są takie osoby, które mówią, że nie potrzebują dramaturga. Inne z kolei deklarują, że potrzebują, a okazuje się, że jest inaczej. Niektórzy są tak

przywiązani do swoich wizji, że nie potrzebują żadnych pytań. Nie ma w tym nic złego.

Z mówienia o dramaturgii wyłania się dla mnie obraz ciała dramaturżki. Dużo mówi się o oczach i wzroku, co wiąże się z pozycją dramaturżki w sali prób. Wspominałaś, że pewne rozwiązania testujesz fizycznie, a jednocześnie mówiłaś o sobie jako zewnętrznym oku. Jak myślisz o swoim ciele dramaturżki?

Teraz mam wrażenie, że używałam klisz myślowych, które chyba nie mają wiele wspólnego z rzeczywistością. „Zewnętrzne oko" jest jedną z takich klisz. Może powinno się mówić o „zewnętrznym ciele" albo „ciele, które wyskakuje na zewnątrz" czy „ciele, które rozciąga się na zewnątrz"? Tańca nie odbiera się wyłącznie wzrokowo. Haptyczny i kinestetyczny odbiór jest bardzo ważny i dlatego bardzo zależy mi na tym, żeby choć trochę fizycznie wypróbować proponowany przez choreografki materiał. Czasem w procesie prób opuszczałam rozgrzewki, bo miałam inne zadania, ale żałuję tego, bo dzięki nim ciało jest zupełnie inaczej przygotowane do pracy i postrzegania. Ciało dramaturżki jest ciałem aktywnym, ciałem w ruchu, ciałem produkującym pytania z różnych miejsc, nie tylko tych, które wiążą się z patrzeniem albo wytwarzaniem dyskursu. Na pewno dramaturgia nie jest związana wyłącznie z pracą wzroku, angażuje całe ciało poruszane przez różne narzędzia i pomysły choreograficzne. Oczywiście ciekawie jest, kiedy również ciało widowni zaczyna funkcjonować inaczej niż tylko na poziomie wzrokowym. Myślę, że zadaniem dramaturgii jest zauważanie tego, jakie aspekty ciała widowni mogą potencjalnie zostać poruszone. Mamy tendencję do sprowadzania widowni do jednolitego bloku, a przecież składają się na nią poszczególne ciała, które różnią się od siebie wrażliwością oraz aparatem

dyskursywnym, z którym przychodzą, a to wszystko wpływa na to, jakie rozwiązania będą na nie działać.

Z jaką intencją wchodzisz na scenę w projektach, w których pracujesz jako dramaturżka? Chcesz wypróbować praktyki, które nie są twoje? Zrozumieć lepiej to, na co przez większość czasu tylko patrzysz?

Moje wejście zazwyczaj ma być pomocne dla choreografki, która dzięki niemu zyskuje możliwość doświadczenia choć przez chwilę tego, czym jest jej spektakl wobec publiczności. Oczywiście nigdy nie wyegzekwuję materiału, który przez nią jest tworzony miesiącami, w taki sposób, w jaki ona by to zrobiła. Wykonuję rodzaj mimikry, czasem nieudanej. Traktuję takie wejście jako narzędzie pomocnicze, które przydaje się na przykład, gdy ustawiane są światła i choreografka chciałaby spojrzeć na kompozycję z zewnątrz. Muszę przyznać, że robię to z ogromną przyjemnością, bo kiedy patrzę na ciała w ruchu, to czuję, że bardzo chciałabym spróbować tego, w czym uczestniczą. Zrobiłam dla Agnieszki Kryst kilka przebiegów w przestrzeni *Expirii*, często zdarzało mi się to też performować w próbach do *Silenzio!*. Wykonywania tego materiału dawało mi dużą przyjemność i często podpowiadałam Ramonie, że jeśli chciałaby zobaczyć, jak coś wygląda, to chętnie wyszłabym na scenę. Jestem performerką i w takich momentach uświadamiam sobie, jak bardzo lubię scenę i bycie na niej w różnych sytuacjach, również takich, które nie pochodzą ode mnie.

Kiedy powiedziałaś o przyjemności bycia na scenie w projektach, w których uczestniczyłaś jako dramaturżka, pomyślałam, że ta praca

musi mieć specyfikę afektywno-emocjonalną. Jak o niej myślisz?

Kluczowe jest to, co nazywam słowem *companionship*, czyli współbyciem i współodczuwaniem w drodze. Oczywiście, kiedy z kimś pracuję, mam świadomość, że nie jestem „w swoich butach" i nie udaję, że wiem, co dzieje się z tą osobą w danej chwili, o czym ona myśli i czego chce. Staram się być jak najbliżej pomysłu, ale to nie jest mój pomysł, ja tylko towarzyszę mu na różnych poziomach i etapach rozwoju. To powoduje, że praca dramaturgiczna jest współemocjonalna, nie opiera się tylko na dawaniu uwag, ale też współbyciu z różnymi problemami i stanami emocjonalnymi. Niektóre prace są trudne nie pod względem rozwiązań choreograficznych, ale na poziomie emocjonalnym, na przykład dlatego, że wykorzystują prywatne historie i traumy, które mogą być nierozpoznawalne dla widowni. Jako osoba, która jest w środku procesu i bardzo często dobrze zna się z choreografkami lub się z nimi przyjaźni, wiem, że moja współobecność i współtowarzyszenie to również bycie z tymi problemami. Powiedziałabym, że dramaturgia jest współtowarzyszeniem, a to słowo oznacza dla mnie jednocześnie bycie razem i zachowywanie odrębnych tożsamości.

Jaka jest dynamika tego ruchu zbliżania się i dystansowania?

Nigdy do końca nie stanę się tym pomysłem, który proponuje dana choreografka. Staram się podejść jak najbliżej niego, tak blisko, jak pozwala mi na to choreografka i na ile decyduje się ze mną podzielić swoim materiałem, wątpliwościami i pytaniami. Jednocześnie z dystansu między nami wynika to, że mogę dobrze wykonywać swoją pracę, oferować spojrzenie z pewnej odległości od tworzonego na scenie świata, choć będące z nim w ścisłej relacji. Dystans powoduje, że mogę zadawać pytania, które

poruszają proces lub kwestionują to, co się w nim pojawia. Dlatego też wydaje mi się, że w ostatniej części przygotowań do premiery dramaturżce nie uwłacza to, że na chwilę pojawiają się osoby z zewnątrz. Ich sposób towarzyszenia pracy jest inny niż osób będących stale na próbach. Mają większy dystans i mogą wyłapać coś, czego już nie widzę. Jako dramaturżka staram się, żeby spektakl lub performans był jak najlepszy, a pomysł choreografki jak najpełniej się ucieleśnił, więc mogę dostrzegać coś, czego tak naprawdę nie ma. Osoby pojawiające się w procesie na chwilę stawiają pytania nie tylko mojej pracy, ale też pracy choreografki, a dzięki temu mogę zrewidować swoje współtowarzyszenie i przemyśleć na nowo niektóre kwestie. W pracy dramaturgicznej nie chodzi o nieomylność. Będąc zaangażowana w proces, mam prawo pomylić się i poplątać, a potem – korzystając z obecności innych osób – zauważyć błąd i wrócić na właściwą ścieżkę. Dlatego właśnie każda praca jest pracą grupową, a nieustanny ruch z zewnątrz jest w niej tak ważny.

Wzór cytowania:

Ciało produkujące pytania, z Agatą Siniarską rozmawia Zuzanna Berendt, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, https://didaskalia.pl/pl/artykul/cialo-produkujace-pytania.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/cialo-produkujace-pytania*