didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze

/ CHOREOGRAFIA. WYWIAD KOLEKTYWNY

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze

Wywiad kolektywny przeprowadzony 28 listopada 2022

Osoby uczestniczące: Katarzyna Chmielewska, Natalia Dinges, Magdalena Fejdasz, Helena Ganjalyan, Aneta Jankowska, Kaya Kołodziejczyk, Patrycja Kowańska, Dominika Knapik, Agata Maszkiewicz, Bartosz Ostrowski, Urszula Parol, Weronika Pelczyńska, Michał Przybyła, Monika Szpunar

Redakcja: Michalina Spychała

27 listopada 2022 roku w Instytucie Teatralnym w Warszawie w ramach VII edycji programu „Placówka” odbyła się premiera spektaklu *Refrakcja. Choreografia spojrzeń*. W finałowej scenie wyświetlona została projekcja zawierająca ponad dwieście trzydzieści nazwisk choreografek i choreografów, którzy od przeszło stu lat współtworzą polski teatr. Dostrzegani w systemie instytucjonalnym jako napływowi, często pozostają w szarej strefie teatralnych wpływów. Zdarza się, że ich pracę dyrektorzy instytucji nazywają wymysłem inscenizacyjnym, czasem modą, widząc w nich przede wszystkim osoby zajmujące się „po prostu” scenami tańca do muzyki.

Ludzie choreografii mają jednak więcej do zaoferowania w procesie powstawania dzieła niż to, co dostrzegalne gołym okiem na scenie. Być może właśnie z uwagi na tę nieoczywistość choreografia nie doczekała się jeszcze powszechnie znanych nagród na miarę Paszportów „Polityki" czy nagród filmowych w Gdyni.

W spektaklu *Refrakcja…* to właśnie kompetencje choreograficzne stały się przyczyną do opowiedzenia o ciele jako inkluzywnej przestrzeni społecznych relacji i o teatrze jako miejscu dialogu. W spektaklu publiczność ma możliwość wzięcia udziału w pogłębionej praktyce patrzenia na ciało. W procesie powstawania dzieła, na podstawie dziesiątek wywiadów i zebranych materiałów, doświadczenie wielu osób choreografujących połączono w jedno ciało – zagrożoną wyginięciem Choreograficę. Nie jest to jednak wyłącznie kreacja sceniczna. Z uwagi na brak infrastruktury oraz doraźność stałych dotacji dla choreografii, teatr jest często miejscem rozwoju tej dziedziny sztuki. Pojawia się jednak pytanie: jakie konsekwencje dla choreografii niesie ta zależność, fuzja, zlepek?

Aby to sprawdzić, autorki spektaklu wystosowały do osób choreografujących w teatrach dramatycznych, operowych i musicalowych w całej Polsce zaproszenie do udziału w wypowiedzi kolektywnej, przeprowadzanej w imieniu wspólnego ciała choreograficznego. Skontaktowano się z sześćdziesięcioma sześcioma aktywnie pracującymi w zawodzie osobami, z czego dwanaście zdecydowało się wziąć udział w tym eksperymencie. Jego celem było stworzenie wielogłosu, który wydobywa perspektywę choreografek w odniesieniu do teatru instytucjonalnego. Inicjatorkom projektu zależało na wzmocnieniu istniejącej w środowisku potrzeby transparentności i dialogu o teatrze. Mamy nadzieję, że przyczyni się to jednocześnie do częstszych prezentacji i produkcji niezależnych dzieł

choreograficznych w strukturach teatru.

Oddajemy zatem do lektury choreograficzny wielogłos autorstwa Katarzyny Chmielewskiej, Natalii Dinges, Magdaleny Fejdasz, Heleny Ganjalyan, Anety Jankowskiej, Kai Kołodziejczyk, Patrycji Kowańskiej, Dominiki Knapik, Agaty Maszkiewicz, Bartosza Ostrowskiego, Urszuli Parol, Weroniki Pelczyńskiej, Michała Przybyły, Moniki Szpunar. Z uwagi na potrzebę uczynienia treści nadrzędną, ale również użycie narzędzia, jakim jest wywiad kolektywny, opisany poniżej, wypowiedź przybrała formę anonimowego strumienia świadomości. „Ja" jest w nim sposobem nawiązywania dialogu, ale i nabierania perspektywy na samotnie pełniony zawód choreografki/choreografa.

Weronika Pelczyńska, Magda Fejdasz, Patrycja Kowańska

autorki spektaklu *Refrakcja: choreografia spojrzeń* oraz inicjatorki poniższej rozmowy

Wprowadzenie do praktyki wypowiedzi kolektywnej (*collective lecture*)

Zasada wywiadu kolektywnego zakłada, że każda indywidualna wypowiedź będąca jego częścią jest formułowana z perspektywy „kolektywnego ja". Osoby uczestniczące wypowiadają się w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Opinie i poglądy zaprezentowane wcześniej powinny traktować jako własną potencjalną wypowiedź. Mogą mieć do niej różny stosunek, negować lub aprobować jej części albo rozwijać wybrane wątki. Struktura rozmowy opiera się na określaniu aktu własnej wypowiedzi słowem kluczem, zgodnie z przykładem: „1. rozpoczynam", „2. kontynuuję", „3. zmieniam temat", „4.

nawiązuję”, „5. rozwijam wątek”, „6. zamykam wątek”, „7. przeformułowuję”. Wyżej wymienione narzędzia są formułą otwartą. W trakcie rozmowy można je dookreślać, modyfikować czy uzupełniać o nowe propozycje. Osoba inicjująca wywiad rozpoczyna go wpisaniem nazwy i cyfry działania na czacie: „1. rozpoczynam”. Każda kolejna osoba dopisuje słowo klucz z cyfrą/liczbą do własnej wypowiedzi. Celem tego działania jest stworzenie zapisu dramaturgii wypowiedzi. Można zabierać głos dowolnie długo i dowolną liczbę razy. Wypowiedzi pozostają anonimowe ze względu na próbę uchwycenia wspólnej, chociaż zniuansowanej perspektywy. Dzięki temu tworzony jest wielowymiarowy obraz społeczności podejmującej rozmowę, przy czym każda z osób uczestniczących przedstawia swoje zdanie.

(Prezentowana praktyka jest interpretacją partytury z książki *Push: It Will Come Later* – antologii tekstów osiemnastu uczestników i obserwatorów projektu International Contemporary Dance Collective 2018-2020 (iCoDaCo). Dziękujemy społeczności Przestrzeń Wspólna za rozwinięcie tej praktyki oraz jej adaptację na język polski.)

Praktyka trwała godzinę i dziesięć minut i odbyła się na platformie Zoom. Po jej zakończeniu wywiad został zredagowany do pisemnej formy, aby umożliwić jego lekturę.

Rozpoczynam. Często powraca do mnie spostrzeżenie, że tworzenie choreografii w teatrach ma potencjał emancypacyjny dla teatru rozumianego jako społeczność. Pracuję w tym zawodzie od kilkunastu lat i przyglądam się, jak efemeryczne praktyki wprowadzone i rozwijane przez osoby choreografujące reorganizują uwagę wokół alternatywnych, często cielesnych, sposobów współtworzenia teatru. Uruchamiają najróżniejsze języki, style czy wyobrażenia, nadając niejednokrotnie spójność danemu dziełu. Innymi słowy, jestem świadkinią wciąż poszerzającego się pola

choreografii w teatrze. W tym zawodzie mierzę się jednak często z matactwem, nadużyciem, niedocenianiem moich umiejętności ze strony instytucji, realizatorów, wykonawców, a nawet samej siebie.

Kontynuuję. Staję się niejednokrotnie reżyserką, psycholożką, wuefistką, trenerką personalną, coachem, dramaturżką.

Kontynuuję. Zastanawiam się, czy to nadużycie, czy raczej tylko brak określenia, jaka jest moja rola jako choreografki. I często okazuje się, że nie do końca wiem, jakie są oczekiwania w stosunku do mnie, ale również, czym tak naprawdę jest choreografia w procesie twórczym w teatrze dramatycznym.

Dalej się zastanawiam. Czy to nie wynika przypadkiem z tego, że często relacje w zespole lub funkcje każdej z osób nie są jasno określane, nawet jeżeli tworzymy coś kolektywnie? Czy będąc choreografką, znam swoje miejsce, konkretne zadania, cele w danej pracy i charakter współpracy? Czy zostało to ze mną uzgodnione, czy narzucone?

Kontynuuję. Zastanawiam się, co sama chcę wyciągnąć z konkretnych produkcji, co zaproponować w zgodzie z własnymi zainteresowaniami. Odpowiadaniem na własne potrzeby daję sobie powód do działania w teatrze. W przeciwnym razie staje się to „zleceniem", które wykonuję dla zarobku, a wtedy bywa to frustrujące.

Nawiązuję. Co kieruje moje myśli ku kwestii nazywania, czy jestem współrealizatorką, współtwórcą albo twórczynią, realizatorem. Jak nazywana jest moja obecność i w jaki sposób jest komunikowana innym osobom z zespołu.

Nawiązuję. Pomyślałam o tym, jak rozmawiamy o naszej roli. Na ile jest ona

przedyskutowana ze wszystkimi ludźmi z zespołu. Na ile aktorzy są świadomi, jakie są ich oczekiwania w stosunku do choreografa, reżysera i innych osób. Gdzie się kończy rola jednej osoby (np. choreografki), a gdzie zaczyna drugiej (np. reżyserki)? Może trzeba założyć, że to obszary, które się na siebie nakładają i nie można idealnie ich odgraniczyć. Jak możemy wspólnie dojść do konsensu, pracując nad spektaklem? Czy to dyskusja tylko pomiędzy twórcami, czy – i na ile – zapraszamy do niej również aktorów?

Wracam do pytania o choreografię. Gdzie się mieści to pojęcie? Czy robiąc to, co robię, nadal czuję, że jest to choreografia, czy już wykraczam poza nią, a jeżeli tak, to czym to jest? Czy nie wchodzę kolektywnie na pole dramaturgii albo budowania postaci, współreżyserowania? Zadaję sobie najpierw pytanie, jak określam siebie. Wtedy mogę dyskutować z innymi, jak oni mają mnie widzieć albo jak chcę, żeby oni mnie widzieli, w jakiej roli.

Nawiązuję do poprzedniej myśli. Od dłuższego czasu nurtuje mnie temat hierarchii w teatrze i możliwych działań kolektywnych. Jednak w teatrze dramatycznym częściej mam do czynienia z hierarchią i wszystko to, co powiedziałam/powiedziałem do tej pory, jest prawdą, ale z drugiej strony jest to skomplikowane. Zakładając, że chcę współpracować z reżyserem albo reżyserką, staram się respektować zaproszenie tej osoby, bo tak to najczęściej się w moim przypadku odbywa. Staram się nakreślić zasady gry z tą osobą, a później mimo to często odczuwam te wszystkie wcześniej wspomniane napięcia związane z byciem psychoterapeutą/psychoterapeutką, coachem, trenerem, współautorką ról. Ostatnimi czasy coraz częściej mam wrażenie, że walczę albo staram się w jakiś sposób wpłynąć na zmianę instytucji, w której pracuję, i to napięcie też wydaje mi się trudne.

Nawiązuję. Zastanawiam się, na czym bazuje zaproszenie mnie do produkcji. Czy jestem zapraszana, żeby wypełnić, wzbogacić jakiś pomysł,

czy po to , żeby jakiś pomysł zaproponować, czy też po to, by stworzyć cały spektakl? Czy po prostu być, bo choreografka w teatrze to dobry trend?

Pogłębiam wątek. Chciałam odnieść się do potencjału emancypacyjnego, który wybrzmiewa w teatrze za sprawą między innymi praktyk choreograficznych. Wielokrotnie widziałam, jak dyrektorzy instytucji repertuarowych odbierali dzieło od twórców, dzieląc się wrażeniami z pierwszych pokazów. Zazwyczaj w oparciu o własne gusta („ja bym to zmienił lub zrobił to tak"), z brakiem wrażliwości czy wyczucia, przy użyciu nierównych i niejawnych norm traktowania twórców. Wywoływało to we mnie złość i zdziwienie, nie rozumiałam, skąd ten brak norm, śmiałam się, że polski teatr kultywuje konflikt nie tylko na scenie, ale i poza nią.

Po latach tworzenia choreografii w teatrze widzę, że strategie choreograficzne pozwalają mi budować język nie tylko na scenie, ale i wokół niej. Choreografka może kreować fizyczny świat spektaklu, wspomaga utrzymywanie się zaangażowania w zespole, wytwarza przestrzeń do partnerstwa. Mam takie doświadczenie, że bardziej świadomy narzędzi scenicznych zespół chętniej staje za dziełem, którego jest częścią. Choreografia w teatrze swoją obecnością stawia opór i kwestionuje pewne schematy pracy, ale i stan nadany instytucji czy w niej zastany .

Nawiązuję. Praca jako choreografki w instytucjach wytwarza we mnie ogromne napięcie wobec mojej niezależności twórczej. Zwykle nie ma czasu na to, żeby próbować z aktorami tyle, ile się powinno. Instytucja teatru z panującymi w niej zasadami mocno wpływa na to, jakimi jesteśmy choreografkami i choreografami. Nie ma w niej wystarczającej wolności ani zrozumienia, ile czasu i uważności wymaga praca z ciałem. Dlatego zawsze mnie zastanawia, jak w teatrze dramatycznym zubożana jest nasza

kreatywność. Na ile ona jest w pełnym rozmiarze, tak jak byśmy tego chcieli, a na ile przez tę instytucję (to może być hierarchia, reżyser albo aktorzy) zawęża nam pole działania. Staje się to twórcze czy blokujące?

Nawiązuję i rozwijam. Często mam poczucie, że praca w teatrze dramatycznym oznacza pójście na kompromis twórczy i bywa, że nie rozumiem, czemu zostałam zaproszona do współpracy. Z jednej strony wyczuwam zainteresowanie ze strony ekipy moim sposobem myślenia i metodami tworzenia, a z drugiej na ich realizację nie ma często warunków, czasu albo chęci. Można powiedzieć, że metody pracy w teatrze dramatycznym zaprzeczają metodom pracy choreografów. Można to tak zostawić lub spróbować przebić się z pytaniem: czemu zostałyśmy zaproszone? Jaka jest wizja udziału choreografki? Czego się od nas oczekuje? Czy ekipa jest otwarta na nowe sposoby pracy, czy chce wyłącznie pani od ułożenia zestawu ruchów? A co więcej, czy aktorzy będą w stanie je wykonać?

Nawiązuję. Zastanawiam się też, na ile jest to sprawa procesu kształcenia, który teraz w szkołach aktorskich na szczęście bardzo się zmienia. Myślę, że idzie w dobrą stronę. Młodzi aktorzy już w trakcie edukacji spotykają się z nowymi strategiami choreograficznymi i procesowym podejściem do pracy. Jednak zastanawiam się, w jaki sposób wpłynąć na brak otwartości osób aktorskich, które nie doświadczyły i nie rozumieją takich praktyk. Czy sens miałaby na przykład seria warsztatów ukierunkowanych na właśnie takie osoby? Czy w ogóle osoby aktorskie byłyby chętne do wzięcia w nich udziału?

Przeformułowuję moją wcześniejszą wypowiedź. Myślę o edukacji, którą zdobyłam i z którą przychodzę na próby. Trenowałam technikę kreatywności, świadomości ciała, kreowania z minimalną liczbą środków, tworzenia scenografii, kostiumów, muzyki, a też odpowiedzialność za współtwórców.

Wchodzę do teatru z całą paletą wielowymiarowych narzędzi do budowania widowiska choreograficznego. Jestem niezależną osobą, świadomą przestrzeni, mającą poczucie rytmu i w teatrze dramatycznym często nie ograniczam się do tworzenia utworu choreograficznego. Robię wiele innych rzeczy, czasami wdrażam pomysły w kostiumach, czasami wspieram osobę tworzącą scenografię czy reżyserującą światła, aby scena miała sens i była spójna. Zastanawiam się, w którym momencie przekraczam limit swoich kompetencji, kiedy dostrzegam, że wymaga się ode mnie troszeczkę więcej niż powinno? Na poziomie umowy z instytucją wiem, że mam robić jedno, ale z uwagi na moją szczodrość nawet nie wiem, kiedy przechodzę do innych zadań. Myśląc o samorozwoju, chcę dużo proponować, bo nie jest mi dane pracować jedynie nad autorskimi choreografiami. Zatem czy moja kreatywna energia mogłaby być spożytkowana tylko na pracę przy tworzeniu ruchu, a drenuję się z pomysłów z własnej, nieprzymuszonej woli?

Przeformułowuję to, co wcześniej powiedziałam. Mam wrażenie, że nieumiejętność postawienia nam konkretnych zadań wynika często z braku edukacji w tym zakresie i świadomości, z czym umiemy pracować, jakie są narzędzia choreograficzne, jak nazywać jakości ruchowe. To nas się pyta: „co z tym robimy?”, „jak robimy tę scenę?”, oczekując pomysłu nie tylko na ruch w scenie, ale i na całą inscenizację. Trudno jest wyraźnie określić granice tego, co robimy.

Podaję przykład. W recenzji ze spektaklu, przy którym współpracowałam, coś, co wykonała choreografka, zostało opisane jako wizja reżyserska. Chcę tylko powiedzieć, że coś jest przypisane nie tej osobie, co trzeba.

Kontynuuję. Od jakiegoś czasu mam przerwę w choreografii w teatrze dramatycznym, z wielu powodów, ale często zdarza się tak, że to ja zaczynam reżyserować, a reżyser robi choreografię. Oczywiście mówię tutaj o

przeniesieniach kompetencji na różnych poziomach, i są takie momenty, kiedy to mi się zaczyna podobać. Jeżeli jest dobra energia i jakaś wspólnotowość, to nie wiem, czy ma znaczenie, kto co robi, jeżeli to idzie dobrze. Oczywiście to musi przebiegać z pełnym poszanowaniem i zrozumieniem, dokąd zmierzamy. Jeżeli ktoś coś robi, bo lepiej to poczuł albo lepiej rozumie, akceptuję to. Natomiast jest ciekawe w tej pracy, na ile to właśnie jest tak, że trzeba się rozliczać, a na ile dobrze czujemy się z tym, że coś zaczyna po prostu podróżować, tak naturalnie. Przecież w pracy kolektywnej tak często jest, że te role się zaczynają gubić, co może być bardzo twórcze.

Kontynuuję. Chyba mi się przed chwilą coś pomyliło, bo powiedziałam nie tak, jak chciałam. Zupełnie tak mi się nie zdarza. Zdarza mi się tak, że ja reżyseruję, ale nikt za mnie jeszcze nigdy nie zrobił choreografii.

Nawiązuję i rozwijam. Mam wrażenie, że tym bardziej choreografia w teatrze ma walor emancypacyjny. Jest obszerną dziedziną, która w spotkaniu z teatrem reorganizuje go, spekuluje na temat relacji oraz klasyfikacji w nim funkcjonujących.

Rozwijam wątek. Zastanawiam się, jak to jest, że faktycznie rzadko kiedy ktoś za mnie choreografował, ale gdy choreografuję własne spektakle, to nie nazywam się reżyserką, ale choreografką. Jednocześnie czy ta multidyscyplinarność i oczekiwania, że choreografka może zająć się wieloma kwestiami, nie wynika właśnie z potencjału choreografii? Zajmujemy się przestrzenią, ciałem, scenografią, to wszystko należy do obszaru choreografii. Może to dziać się we współpracy z kimś innym, ale to jest materia, z którą pracuję, nie wyłącznie ciało. Może to nam umyka w sytuacjach teatralnych, gdzie każda osoba jest od swojej działki. Może emancypacyjny charakter choreografii leży w tym, że staramy się poszerzać

nasze pole działania.

Rozwijam. Często odczuwam, że jestem osobą, która ma uczynić proces możliwie bezprzemocowym. Jestem osobą, która ma proponować drogę dojścia do efektu, ale kiedy mam na to nieustannie ograniczany czas, to sam znajduję się w przemocowych warunkach pracy. Często jestem osobą, która ma znaleźć bezprzemocowe warunki pracy i czuję, że choreografuję też sam proces twórczy.

Zmieniam temat. Jeżeli wykonuję tyle rzeczy, to dlaczego jestem wynagradzana jedynie za bycie choreografem/choreografką?

Zmieniam temat. Dlaczego, jeżeli jestem choreografką, muszę walczyć o to, żeby rano była rozgrzewka, bo jeżeli nie powalczę, to jej nie ma?

Wracam. Nie wierzę w kolektywną pracę, jeśli każdy na plakacie wyodrębnia swoje stanowisko i podpisuje się pod nim, twierdząc jednocześnie, że to była praca kolektywna. Uczciwy kolektyw jest wtedy, kiedy ma jedną nazwę, pod którą kryją się wszystkie nazwiska i stanowiska współtwórców, każdy jest równoprawnym reprezentantem. Zdarzyło się, że zaproponowałam reżyserowi wpisanie się również jako choreograf, ponieważ zrobił dużo świetnych scen, których nie chciałam zmieniać. Powiedziałam: „wspaniałe jest to, co wymyśliłeś i zrobiłeś, wpisz się ze mną jako choreograf”. I tak zrobiliśmy.

Poddaję refleksji myśli, które do tej pory zgromadziłam. Wydaje mi się, że dużo jest w moich słowach o braku miejsca dla nas i braku docenienia. Cały czas tak walczymy o swoją przestrzeń, bo mamy poczucie, że wykonujemy ogrom pracy, który nie znajduje dla siebie miejsca, nazwania i docenienia. Nie ma problemu w tym, że funkcje i umiejętności się przenikają,

wręcz wydaje mi się to naturalnym elementem każdego kreatywnego spotkania. To, że to fluktuuje, jest wspaniałym momentem procesu. Natomiast problem pojawia się wtedy, kiedy ta praca i wkład stają się niewidoczne dla innych. Nie zyskują uznania, zarówno na polu twórca-współtwórca na co dzień, jak i w szerszym dyskursie, kiedy mówimy o przestrzeniach przeznaczonych dla sztuki tańca, festiwalach, kategoriach w konkursach, gdzie ta dziedzina jest notorycznie pomijana.

Rozwijam dalej te wszystkie myśli. Zastanawiam się, na ile jest to kwestia postawienia granic, czyli naszej asertywności. Ile chcemy z nas dać w spektaklu, żeby to nie kończyło się zawiedzionymi oczekiwaniami, bo przecież mamy zawsze wielkie oczekiwania wobec pracy, którą się nam proponuje. Wydaje mi się, że z każdym spektaklem można się uczyć wytyczania granic, które są dla nas bezpieczne. Jak już wspomniałam, wtedy czuję, że jest to zgodne z tym, co zostało wypracowane, nie ma nic ponad. Wydaje mi się, że to jest równowaga; z każdym spektaklem się tego uczę. Zastanawiam się tylko, czy w tak skomplikowanym świecie, jakim jest teatr dramatyczny, gdzie jest tylu twórców, tyle rzeczy, które łączą się ze sobą, jest to możliwe? Traci się podziały, kto za co jest odpowiedzialny. Czy wytyczanie i stawianie mocnych, konkretnych granic jest dobre? Zawsze mam z tym problem. Czy właśnie odpuszczenie i pójście w wir, który niesie praca, nie jest ważniejsze? Nie jest istotne, czy jestem tam choreografką, czy reżyserką, ponieważ tam jestem, coś wnoszę w ten spektakl i to jest dla mnie najcenniejsze.

Poszerzam wątek. Przygotowałam krótki dialog, którym mogę się teraz podzielić.

–

TYTUŁ: *15 i 1,5%*

OSOBY DRAMATU:

OCH: Osoba Choreografująca

DYR: Dyrektor

PEŁ: Pełnomocnik dyrektora

OCH: Zdzwońmy się o 10:00 w środę.

PEŁ: Pan dyrektor prosi o zmianę terminu rozmowy.

OCH: Proszę o spotkanie do końca tygodnia.

DYR: Spotkajmy się w piątek o 13:00 na Zoomie.

OCH: O 13:30 odbieram dziecko ze żłobka, więc zdzwońmy się o 12:30.

(spotykamy się, laptop z odpalonym Zoomem)

PEŁ: Mamy opóźnienie, czy może pani poczekać?

OCH: Tak, poczekam.

(trochę podsłucham, jak przebiega rozmowa z innym twórcą; niewiele podsłuchałam, bo się skończyła)

DYR: Jaką ma pani propozycję?

OCH: Dwadzieścia tysięcy brutto i dwa procent od biletów za prawa do choreografii.

DYR: Dwadzieścia tysięcy ?

Jeszcze nigdy nikt

Jeszcze nigdy nikt w tym teatrze

Jeszcze żaden choreograf

W zeszłym roku cztery tysiące brutto jeden choreograf dostał za choreografię.

OCH: Ja się nazywam: MY WSZYSCY

I podaję propozycję mnie satysfakcjonującą.

Przywoływanie kwoty cztery tysiące jest dla mnie niezrozumiałe

W kontekście zadania

I mojego doświadczenia.

DYR: Dlaczego mi tu Pani nagle jakieś aktorstwo odprawia?

(tu mnie zdziwił)

Pani stawka jest dla naszego teatru

zupełnie niemożliwa.

Nikt wcześniej

Żaden choreograf

Dyscyplina finansowa

Sytuacja.

Bardzo pani konkretna.

Muszę pójść do reżyserki i się zapytać

Czy jest pani niezbędna

Czy bez pani udziału

No rozumie pani

Nic osobistego

Ale jak duże zadanie.

OCH: Ja muszę wiedzieć dzisiaj.

Od dwóch tygodni nie wiem, czy robię ten spektakl i za ile.

Nie mogę dłużej czekać.

Mam inne propozycje.

Plus plany rodzinne.

Pandemia.

Przylecieć czy przyjechać.

Czy będzie kwarantanna

Czy nie.

Czy będą latały samoloty.

Proszę o potwierdzenie jeszcze dziś.

PEŁ: Cześć

Tu Pełnomocnik Dyrektora.

Będę negocjował.

OCH: W takim razie jesteś już trzecią osobą

która wie o negocjacjach mojej stawki

PEŁ: Taką mamy teraz sytuację w teatrze.

Kontrole z ministerstwa.

Dyscyplina finansowa.

Jeden choreograf

Piętnaście tysięcy

To najwięcej, ile kiedykolwiek choreograf w tym teatrze.

OCH: Duże miasto. Duża scena.

Ile tutaj zarabia reżyser?

Czy to jest sprawiedliwe?

Co z tantiemami?

PEŁ: Inny choreograf

Doświadczony choreograf

Oddany

Piętnaście tysięcy

Więcej ci nie zapłacimy.

OCH: Co z tantiemami?

PEŁ: Ile w innych teatrach?

dwa procent?

Muszę porozmawiać z naszym prawnikiem, przejrzeć umowy.

OCH: Nie.

Jeżeli zgodzę się na piętnaście tysięcy

to nie rozmawiamy o tym, czy będą tantiemy czy nie.

Wy macie swoje problemy w teatrze, a ja mam swoje problemy.

Gdybym była w ZAiKS-ie

To chcielibyście mnie zmusić żebym dała się namówić

na to, że robię ruch sceniczny.

Wtedy teatr nie płaci tantiem.

To obchodzenie prawa.

Nie zgadzam się na to.

Kompozytorzy mają tantiemy, więc

dlaczego choreografowie nie mogą?

Nie zgadzam się.

Przepraszam, ale muszę puścić dziecku *Świnkę Pepę.*

Co mam zrobić z tym Zoomem z dyrektorem o 16:00?

PEŁ: No przekazać, co uzgodniliśmy.

Mamy szczególną sytuację.

OCH: Ja też.

DYR: Dzień dobry

Słyszę, że sprawa dogadana.

OCH: Co z tantiemami?

DYR: Półtora?

OCH: Dobrze.

(Zimne ręce, chcę coś słodkiego zjeść, boli mnie głowa.

Dwa Zoomy, jeden telefon.

Mam nadzieję, że kolejny choreograf dostanie te tantiemy)

Rozwijam. Zdarza się, że rozmowy o honorarium są prowadzone inaczej, w ekipie twórców. Rozmowa nie musi być przerzucana na choreografa i dyrektora, ale może być ustalona w ramach zespołu i potem reżyser wstępnie ustala stawki (ustalone w ramach grupy) z dyrektorem.

Rozwijam. Bardzo nie lubię robić rozgrzewek, ponieważ to u mnie bardzo dużo kosztuje. Nie robię ich, ponieważ teatru na to nie stać. Można mnie zatrudnić oddzielnie na prowadzenie regularnych zajęć przed próbą, ale nie w ramach wynagrodzenia choreograficznego, bo jest to wykańczające. Nie mam energii, aby dyskutować z osobami aktorskimi, czy mają skarpetki, czy buty, czy ktoś przyniósł ciuchy do tańczenia, czy nie przyniósł. Poza tym mam kompetencje z zakresu pedagogiki tańca, wieloletnie doświadczenie w pracy w wielu miejscach na świecie i nie kręci mnie praca za darmo.

Rozwijam. Czy jestem wuefistką, czy nauczycielką tańca, czy choreografką? Uczestniczenie w procesie nie oznacza wcale, że mogę poprowadzić rozgrzewkę, jogę, medytację, praktyki ruchowe rozgrzewające ciało, które przygotują całą ekipę realizatorską (łącznie z reżyserami świateł, scenografkami, kostiumografkami) do pracy i rozmawiania o projekcie. Zastanawiam się, czy są warunki na to, żeby otwarcie mówić „nie”.

Kontynuuję i rozwijam wątek. Przypominam sobie sytuację, w której mówienie „nie” było produktywne nie tylko dla mnie, ale i dla środowiska, którego jestem częścią. Zdarzyło mi się niejednokrotnie usłyszeć, przy negocjowaniu warunków współpracy w gabinecie dyrektorskim, że są inni, którzy mogą zrealizować ten projekt, lub że moje warunki są wygórowane, „bo nikt nigdy”. Wtedy konsultuję te dane, pytam w środowisku albo, jeśli rezygnuję z tej pracy, informuję kolejne osoby o przebiegu moich rozmów. A czasem polecam innych na moje miejsce, jeśli z jakichś powodów nie

chcę lub nie mogę zrealizować tej pracy. Jakiś czas temu zrozumiałam, że mogę wybierać i nie brać wszystkiego, co oferuje mi się w teatrze, nie muszę się ze wszystkimi dogadać. Zdarza się, że jakiś projekt wymaga kompetencji, których nie rozwijam. Wtedy otwieram pole na inne osoby, nawet przy stałych współpracach z reżyserkami czy reżyserami. Nie chcę być więźniem tworzenia sztuki, ale pozwolić sobie na niezależność, oferując sobie samej emancypację praw w teatrze.

Zmieniam temat i nawiązuję. Nawiążę do innego tematu, który wcześniej już poruszyłam/poruszyłem. Bardzo mnie ciekawi, dlaczego krytyka teatralna tak łatwo, często, lekko i gładko pomija choreografię, kiedy spektakl jest zbudowany głównie z ruchu.

Kontynuuję. Zastanawiam się, dlaczego w Paszportach „Polityki" nie ma choreografii.

Wracam i nawiązuję. Kiedyś spektakl, przy którym pracowałam, dostał grand prix. Nagroda została podzielona między wszystkich współtwórców, oprócz choreografki, ponieważ jej praca nie mieściła się w żadnej kategorii. Warto dodać, że spektakl był w znacznym stopniu oparty na choreografii, więc nie dało się jej pominąć. Znajomy reżyser podszedł po wszystkim do jury i zapytał, dlaczego choreografka nie dostała nagrody jak reszta twórców. Odpowiedzieli, że nie ma takiej kategorii w tym konkursie, a na pytanie, czy to nie ich rola, by kategorie zmieniać i moderować, jurorzy jedynie wzruszyli ramionami.

Kontynuuję. Zawsze staram się ustalać moje wynagrodzenie odnośnie do stawki reżysera, bo one są mocno połączone. Znacznie lepiej mi się pracuje, gdy ustalam z reżyserem/reżyserką czy grupą, na którym etapie pracy mam

pojawić się po raz pierwszy, bo to jasno charakteryzuje funkcję, jaką będę później pełnić. Często jestem obecna już na etapie koncepcji.

À propos krytyki, to pomyślałam, że krytycy teatralni często nie mają pojęcia, jaką rolę pełni choreograf w konkretnym spektaklu, co łączy się z brakiem wiedzy, czym choreografia może być lub czym jest. Często nie jest oczywiste, że nad daną sceną pracował choreograf. Staram się, by aktorzy coraz mniej tańczyli w taki dosłowny sposób. Brak czasu na pracę z ciałem (na rozgrzewkę) jest niekompatybilne z oczekiwaniem tworzenia tanecznych układów dla aktorów. Rezultat jest taki, że moja praca jako choreografki w teatrze dramatycznym staje się niewidzialna. Coraz częściej pracuję w teatrze z szeroko rozumianą choreografią (organizacja ruchu ciał ludzkich i nieludzkich w czasie i przestrzeni). Taka praca staje się mniej widoczna dla krytyka (zwłaszcza jeżeli w jego/jej rozumieniu choreografia to układy taneczne wykonane przez aktorów w spektaklu). Ale czemu w wypadku takiej „niewidocznej choreografii" krytyk/krytyczka nie zastanawia się, jaką rolę pełniła choreografka, skoro widnieje jako współtwórczyni spektaklu?

Kontynuuję i rozwijam. Wydaje mi się, że zrobiłam już strasznie dużo choreografii, a prawie nigdy nie wiem, ile zarabiają inni twórcy w mojej ekipie. Nie dzielą się ze mną tymi informacjami, pomimo przyjacielskich często układów. Dlatego sama nie wiem, jak podejść do tego, co przed chwilą powiedziałam. Zastanawiam się nad odpowiedzią na bardzo ważne pytanie: dlaczego pracuję w teatrze? Czasem dlatego, że interesuje mnie projekt, ale często, bo nie mogę pracować gdzieś indziej. Chciałabym pracować nad rzeczami bardziej opartymi na ruchu, ale miejsc, gdzie można to robić, w Polsce jest tak mało. Na ile lat to trzeba byłoby rozpisać? Mam wrażenie, że trochę pasożytuję na teatrze, wypełniając pewną przestrzeń swoim talentem i umiejętnościami. Gdyby dane mi było realizować się gdzie indziej, nie

zastanawiałabym się długo. Z drugiej strony przeskok z roli choreografa/choreografki do roli reżysera/reżyserki nie jest łatwy, wśród dyrektorów pokutuje niezrozumiała niechęć przed oddaniem takiego pola osobom, które niejednokrotnie współtworzą spektakle dramatyczne i pomagają je wyreżyserować.

Kontynuuję. Dzięki sojusznictwu i wspieraniu innych kolegów i koleżanek z branży straciłam pracę w dwóch miejscach, do których nie powrócę. Tylko dlatego, że według instytucji zawyżyłam stawkę, bądź dowiedziałam się od kogoś z branży, że proponowane wynagrodzenie jest zaniżone. To był powód, by rozpocząć negocjacje. Negocjacje stały się pretekstem do rozpuszczenia plotek, że nie ma sensu brać mnie do pracy, bo jestem osobą niewygodną – a ja chcę być jedynie godnie wynagradza na. Dodatkowo nie pojawiło się wsparcie ze strony ciała reżyserskiego, scenograficznego czy kompozytorskiego. Jesteśmy wszyscy bardzo blisko, rozumiemy się, pracujemy od wielu lat razem, ale rozmowa o budżecie spektaklu nie jest transparentna. Czasami jedyną nadzieją są tantiemy. Dlatego zawsze trzymam za siebie kciuki, żeby spektakl był grany więcej niż sześć razy, bo może kwota z tantiem uzupełni moją niższą stawkę choreograficzną.

Kontynuuję. Z tego względu często odmawiam pracy w teatrze, bo trochę już tego zrobiłam i mam wrażenie, że doszłam do ściany, do momentu, gdy to już mnie nie rozwija. Wybrałam nierobienie choreografii w teatrze dramatycznym w miejsce zmagania się z całą masą problemów, o których tutaj szeroko opowiadam.

Nawiązuję i wracam. Dlatego powraca do mnie słowo: uznanie. Potrzeba docenienia się i bycia docenioną przez innych. Praca w zawodzie choreografki jest trudna, wymaga ciągłej adaptacji pomiędzy poczuciem braku a odczuciem nadmiaru. Jest to praca z ludźmi, między ludźmi, często

nad ich ciałami, które są katalizatorami różnych treści, nie tylko tych potrzebnych do konkretnej inscenizacji.

Teatr jest czasem przestrzenią dezinformacji, ale czasem inspiruje i jest miejscem utopijnych fantazji. Zajmuje mnie, jak szukać i gdzie znaleźć równowagę pomiędzy nawiązywaniem dialogu w procesie twórczym a podążaniem za przyjemnością i własnym komfortem. Przychodzi mi na myśl taka historia. Zdarzyło mi się, że dyrektor w rozmowie o finansach zasugerował, że jeśli będę naciskać albo utrzymywać te, rzekomo wysokie, stawki, to nikt nie będzie chciał ze mną pracować. Gdy to powiedział, zaczęłam się śmiać z absurdu tej sytuacji. Śmiech był zaraźliwy, pracowałam w tej instytucji jeszcze dwukrotnie.

Kontynuuję. Czasami bardzo mi się podoba praca przy spektaklach teatralnych. Mam niesamowitą liczbę narzędzi, których nie uzyskałabym w żadnej instytucji promującej taniec, w teatrze tańca ani nawet w operze. To bardzo wyzwalające, kiedy mam do czynienia z kompozytorem, którego sama z własnego budżetu mikrospektaklu choreograficznego nie mogłabym opłacić. Używam dzieła dramatycznego do zbudowania choreografii, na którego prawa nie byłoby mnie stać, ale jest w stanie opłacić je instytucja produkująca spektakl. Jest więcej niż siedem reflektorów i komfortowa podłoga taneczna, która nie jest tylko czarna lub biała. Dlatego bardzo lubię czasami pracować w teatrze dramatycznym.

Przeformułowuję. Marzy mi się miejsce, w którym mogłyby powstawać pełnowymiarowe spektakle wykorzystujące ruch, wystawiane w sposób ciągły, sezonowo, gromadzące swoją widownię, tak jak istnieją teatry dramatyczne, opery, filharmonie, sale koncertowe. Miejsce, które ma realne dofinansowanie, pozwala tworzyć i wystawiać spektakle na więcej niż trzy osoby (bo rezydencje, festiwale, granty oferują kwoty, za które nie jest się w

stanie wyprodukować ani utrzymać przy życiu nic większego). Chciałabym, żeby było chociaż kilka takich miejsc na mapie Polski .

Kontynuuję. Pomyślałam, że warto mówić o stawkach i o dyskusjach, ale też dobrych doświadczeniach z tym związanych. Mam wrażenie, że dochodzi do zastraszania, bo teatry boją się, że jeśli zgodzą się na jedną stawkę, to kolejny choreograf będzie prosił o taką samą, więc nie chcą się zgodzić. Mam wrażenie, że o stawki trzeba walczyć, ale wyłącznie we współpracy z środowiskiem teatralnym. I musimy zacząć mówić otwarcie o naszych stawkach. One są do wynegocjowania. Stale słyszę, że moje są wysokie. Ale zastanawiam się, czy wszyscy choreografowie to słyszą? Może to jest metoda, by zamknąć nam usta? To tak à propos wspólnoty. Musimy powalczyć, ale razem.

Rozwijam myśl. Zaczęłam kilkanaście lat temu pracę w teatrze od żenujących stawek, co trwało niestety długo. Nie znałam osób, z którymi mogłabym o tym porozmawiać otwarcie. Zarabiałam od dwóch i pół do trzech i pół tysiąca za około dwóch miesięcy pracy, słysząc argument, że jestem jeszcze młoda. Kiedy pierwszy raz postawiłam się dyrektorowi, powiedział mi, że jeśli będę brała tak dużo, to nikt nie będzie chciał ze mną pracować. Warto dodać, że i ta stawka była wciąż żenująca, czyli cztery tysiące netto, ale dla mnie była ogromnym aktem odwagi. Od tamtej pory zaczęłam uczyć się, jak mogę z uszanowaniem swojej pracy i doświadczenia rozmawiać o stawkach i nie czuć się źle z tym, że chcę zarabiać godziwie.

Zmieniam perspektywę tego, co powiedziałam wcześniej, żeby nie było tak smutno. Zdarzyło mi się pracować z reżyserem, który zawalczył z instytucją i częścią zespołu, umieszczając na plakacie wszystkich twórców równoprawnie, po przecinku, tą samą czcionką. Ale żeby nie było aż tak miło,

kiedy tylko skończył się set plakatów premierowych, instytucja wycofała z nich choreografkę – mnie, jako jedyną z grona twórców. Pozostawiając scenografkę, kompozytora i reżysera.

Kontynuuję. Zdarzają się reżyserzy czy ekipa, która będzie walczyć z teatrem i ustawiać wszystkich, również aktorów, równo, w kolejności alfabetycznej. Zmiany są i bywają, więc warto o to powalczyć, bo są też pozytywne przypadki i nie są one wymazywane z czasem.

Kontynuuję. Uważam, że bardzo ważna jest umiejętność mówienia „nie" i odmawiania pracy, jeśli nie czuję się w niej dobrze. W takiej sytuacji jestem za polecaniem i przekazywaniem pracy innym. Niech to wszystko krąży, bo może pojawi się chemia, która zafunkcjonuje lepiej z kimś innym niż ze mną.

Kontynuuję kwestię praktyki mówienia „nie" i stawiania granic. Myślę, że zawód choreografki jest złożony i obszerny. Często jest tylko fragmentem naszego życia, ale może też być pełnowymiarowym zajęciem, choć nadal nie jest postrzegany na równi z innymi. Tym niemniej jest tak samo czasochłonny i wymagający jak inne zawody. To wiąże się z otwartym sugerowaniem struktur naszej pracy oraz tego, ile możemy wykonać. Na przykład architektka wnętrz w ramach umowy sugeruje, że za daną stawkę zaproponuje dwa modele, przykłady, projekty. My, choreografki, modeli musimy przedstawić co najmniej dziesięć tygodniowo. Stać się tablicą z Pinteresta pokazującą cały wachlarz możliwości i tworzącą spektakl na dziesięć różnych sposobów. Jeżeli proponowana stawka jest nie do końca satysfakcjonująca, ale nadal mimo wszystko po negocjacjach się godzimy, musimy mówić: „dobrze, ale w ramach tego mogę wykonać dla ciebie taką pracę i ani jednego projektu czy pomysłu więcej". Moja tablica na Pintereście kończy się na trzech pomysłach, a za resztę albo musisz zapłacić więcej, albo zrobić ten spektakl po swojemu.

Kontynuuję. Myślę, że wszyscy powinniśmy sobie obiecać jedno: że jeśli następnym razem reżyser/reżyserka pokazuje nam na YouTube Ultima Vez albo coś w tym stylu, to od razu mówimy „nie". Byłoby super, gdybyśmy wszyscy umieli powiedzieć to „nie" , bo to jest, uważam, żenująca propozycja. Ostatnio dostałam od młodego reżysera klipy z informacją, że „tak by chciał", i aż mnie zatkało. Myślałam, że ten problem dotyczy tylko reżyserów „pięćdziesiąt plus", a okazało się, że nie. Może nie umieją inaczej się wyrażać, a może wynika to z braku wyobraźni. Ta forma komunikacji zaczerpnięta jest z mediów społecznościowych, gdzie ludzie myślą, że to, co powstawało trzy lata, można zrobić w trzy minuty. To jest jednocześnie tragikomiczne, paraliżujące i koszmarne. Wyobraźmy sobie, że choreografka wysyła reżyserowi trailer spektakl u innego reżysera z komentarzem: „ja chcę tak".

Dopowiadam. Mam tak z reklamą Kenzo, mówię „nie". Zachęcam.

Zmieniam temat. Przenoszę się do czasu po premierze, kiedy nie jestem informowany o próbach wznowieniowych. Pomimo porozumienia z osobą reżyserską, że dobrze byłoby zadbać, odświeżyć coś i moja obecność byłaby istotna, to po mojej stronie leżą kompetencje, żeby zorganizować w teatrze wynagrodzenie dla mnie za tę pracę. Często odbywa się to w dosyć absurdalnych warunkach. Kiedy rozmawiam z reżyserką, żeby to ona porozmawiała z produkcją, odsyła mnie ona do kogoś innego. Produkcja mówi, że mam rozmawiać z reżyserką. Mam już dość, jako wolny strzelec, organizowania sobie budżetów, żebym musiał wykonywać dodatkową pracę za tak dużą instytucję, gdzie jest szereg ludzi od tego. Chciałbym uczestniczyć w próbach wznowieniowych, bo często przez brak doświadczenia pracy z ciałem u wielu osób aktorskich pewne rzeczy po prostu szybko ulatują. Gdy mamy mało czasu w trakcie procesu, konieczne

jest po premierze utrzymywanie czy też odświeżanie pewnych zagadnień.

Kontynuuję. Nie tyle nie jestem informowana o próbach wznowieniowych, ile z góry dostaję informację, że nie jest przewidziany budżet dla choreografki, więc poradzą sobie beze mnie albo jeśli chcę, mogę przekazać uwagi dla zespołu aktorskiego przez osobę reżyserską. Na co z mojej strony nie ma zgody. Wtedy pojawia mi się pytanie: co mam z tym zrobić, skoro nadal ta praca podpisywana jest moim nazwiskiem? Nie mam już na to wpływu i też świadomie nie mam na to wpływu, bo nie będę się godzić na to, żeby mieć wpływ za darmo.

Kontynuuję. W teatrze obserwuję rozłam między instytucją, która mnie zatrudnia, a reżyserem/reżyserką, która zaprasza mnie do współpracy. Brak w tym spójności. Nikt nie bierze odpowiedzialności za całość przedsięwzięcia. Jest milion osób do pomocy, asystentów, podzespołów, ale gdy jest problem, nie ma się do kogo zwrócić. I każdy rozwiązuje go sam. Gdy tworzę własne spektakle, to jest nie do przyjęcia. Jeżeli w ekipie brakuje producentki, to przejmuję jej obowiązki jako osoba ponosząca odpowiedzialność za ludzi zaproszonych do zespołu. Na tym polu teatr ma wiele do nadrobienia.

Zaprzeczam. Mam jeszcze inne doświadczenie: dziewięćdziesiąt procent teatrów, z którymi pracuję, kontaktuje się w sprawie prób wznowieniowych najpierw ze mną, a potem z reżyserem – albo reżyserzy dbają o to, żebym o tym wiedziała. To jest kuriozalne, ale tak jest i okazuje się dla mnie zbyt dużym obciążeniem. Sama dbam o to, żeby w umowie był zapis o tantiemach oraz honorarium za próby wznowieniowe.

Kontynuuję. Zaczęłam wprowadzać zmiany już na poziomie umowy, gdzie zaznaczam i klarownie określam moje obowiązki na próbach. Określam

sytuacje, w których się pojawiam, i jest to ustalone w umowie.

Zmieniam temat. W kwestii edukacji ciała reżyserskiego i ciała dramatopisarskiego-krytycznego. Zastanawiam się, czy mogę zaadresować swoje doświadczenie, wiedzę do instytucji, które kształcą te osoby? Wyobraźmy sobie, że wprowadza się przedmiot, który dotyczy performatyki, pokazujemy inne spektakle niż Ultima Vez, DV8, Pina Bausch. Czy jest szansa, żeby trafić do pokolenia, które dopiero wejdzie za sześć czy siedem lat na rynek? To pokolenie byłoby bardziej wyedukowane w rozmowach z choreografami i przekazywaniu swoich wizji. Tak by choreograf nie błądził.

Rozwijam wątek. Prowadzę takie zajęcia na uczelniach wyższych. Są to zajęcia fakultatywne, rodzaj warsztatu praktycznego. Dbam o zakreślenie ze studentkami kontekstu, z którego wyrastają konkretne praktyki. Zachęcam do rozmów z osobami choreografującymi, lektury książek o tańcu, odwołuję się do spektakli granych i prezentowanych w Polsce z tej dziedziny lub przy jej udziale. Ufam, że praktyka inspirowania, pisania prac licencjackich, magisterskich, doktoratów oraz innych form naukowych w instytucjach państwowych (szkołach teatralnych, na wiedzy o teatrze, antropologii kultury) o choreografii i tańcu wzmacnia zapotrzebowanie na te kierunki sztuki i zainteresowanie nimi, a także zmienia znaczenie tańca w odbiorze społecznym.

Zmieniam temat. Z drugiej strony zastanawiam się, czy jest miejsce na choreografię w teatrze dramatycznym. Mam ochotę czasami powiedzieć na próbach: „słuchajcie, nie jestem tu potrzebna, może skupcie się na tekście, bo to jest bardzo dobre”. Na ile powalczyć i robić spektakle, które nie udają inscenizacji tekstu. Żeby była przestrzeń emancypacyjna dla spektakli choreograficznych w teatrze dramatycznym, ale nie jako próba pożenienia wszystkiego naraz, bo raz jest na to miejsce, a innym razem nie ma. Czasami

teatr jest świetny bez choreografów, a choreografia bez klasycznego teatru.

Kontynuuję. Często pytam reżyserów, czy jestem im naprawdę potrzebna, bo jeżeli nie, to może mnie nie być. To nie jest problem. Kiedyś zapytałam, czy jestem potrzebna, bo widzę, że może nie, a reżyser odpowiedział, że tak, potrzebuje, żebym po prostu była. Powiedziałam: dobra, to jest uczciwe.

Wracam. Przypominam sobie wspaniałe spektakle w teatrze dramatycznym, w których miałam wrażenie, że choreografia scala się z tekstem, nie miałam poczucia, że to są osobne ciała. To były cudowne momenty, kiedy czułam, że to ma sens. Moja praca jako choreografki naprawdę mnie totalnie spełniała i czułam się tą choreografką. Dzięki całej ekipie, reżyserowi, aktorom, którzy byli otwarci na moje propozycje. To momenty, o które warto walczyć.

Podsumowuję. Mam wrażenie, że powiedziałam dużo negatywnych rzeczy i chcę na koniec powiedzieć coś pozytywnego. Chciałabym wspomnieć o wzruszających i przynoszących artystyczną satysfakcję spotkaniach w teatrze dramatycznym, co też jest często moim udziałem. O tym, że czuję, że jestem częścią zmiany w myśleniu o choreografii w teatrze. Ostatnio kilka razy usłyszałam od pozostałych realizatorów, aktorów i recenzentów, że chcieliby więcej ruchu, że tekst jest nudny. To jest trudne do zbalansowania, ale część zniechęcenia czy zawodu wynika – będę to powtarzać jak mantrę – z braku własnej przestrzeni, miejsca, gdzie można by się spotkać i robić spektakle takie, jakie naprawdę chce się robić.

Wzór cytowania:

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze, wywiad kolektywny przeprowadzony 28 listopada 2022, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr

173,
https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze.

Autor/ka

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze*