

(Roz)puszczanie. O współczesnej (ko)reżyserii

AUTOR: KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET

Klęska Dramatycznego Kolektynu wywołała lawinę reakcji, w tym obawę, że jeśli nie straciliśmy, to właśnie bardzo oddaliliśmy szansę na odejście od hegemonicznego systemu, jakim był teatr dwudziestowieczny, na polu zarządzania tak instytucją, jak procesem twórczym.

■ Teatr jest ze swojej istoty sztuką ko-twórczą, gdzie indywidualne realizuje się w zespołowym, dopiero jednak w ostatnich latach zaczęto mocno podkreślać wspólnotowość kreacji artystycznej. W powszechnej wyobraźni przypisana ona została bowiem jednej osobie – reżyserowi, a o zbiorowej kreacji mówiło się raczej w kontekście (niektórych) teatrów niezależnych. Trudno więc nie poczuć wiatru zmian.

Patrycja Kowańska widzi je jako walec lub lodowiec bardzo powoli przekształcający zastały krajobraz. Symptomatyczne jednak, że zachodzą one w wielu obszarach i w różnych nurtach teatru – ani przecież nie zsięciowanego, ani nie jednorodnego artystycznie. Towarzyszą im takie zjawiska jak: ruch #metoo; głośno postawiony postulat widzialności pracy; zainteresowanie krytyki procesem twórczym i szukanie nowych formuł krytycznych; zwrot etyczny; od-nowa szkół teatralnych, gdzie – w sprzyjających warunkach – najszybciej dochodzą do głosu pokoleniowe idee; działalność kolektywów, drużyn, grup twórczych praktykujących w teatrach dramatycznych spłaszczone formy współpracy; i wreszcie liczne pojawienie się na afiszach duetów, w tym duetów reżyserkich.

System został już rozszczeni. Jedni będą chcieli tłumić zmiany, inni dać im się rozwinąć, nie zakładając, jakie to przyniesie – dla kogo właściwie? dla widzów, teatru, artystów? – skutki. Żadna metoda nie daje gwarancji na dobry spektakl. Ale premiery, także koreżyserowane, odbywają się, znamy więc efekty.

Inkubator

W niepublikowanym wywiadzie¹ Remigiusz Brzyk, kurator cyklu Nowy i Młodzi w Łódzkim Teatrze im. Kazimierza Dejmka, a zarazem pedagog Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, mówi o pojawiających się dyplomach reżyserowanych wspólnie: „Znajdujemy się w momencie

przejściowym. Już nie tylko teoretycznym, ale także praktycznym. Coraz wyraźniej ujawnia się nowy model pracy w teatrze. To nie oznacza, że ów model wypiera stare strategie. Raczej staje obok. Staje się alternatywą. Jeszcze kilka, kilkanaście lat temu twórcy jedynie rozmyślali o kompaniach teatralnych w ramach instytucji, marzyli o kolektywach, a teraz je tworzą”, i dodaje: „Świat się zmienia, więc powinniśmy zmieniać regulaminy, nadążać, aby środowisko do studiowania było przyjazne”. Z tego wziął się łódzki cykl, który Brzyk nazywa inkubatorem, gdzie studenci i studentki oraz młodzi absolwenci reżyserii i dramaturgii mogą pracować w przestrzeni „pomiędzy” teatrem a szkołą, mając okazję testowania różnych – nie tylko solowych właśnie – strategii współpracy.

Tak powstał *Kar_nawał* współreżyserowany przez Werę Makowską:

„Kiedy Remigiusz Brzyk zaprosił Maję Luxenberg do spektaklu muzycznego w Teatrze Nowym, a Maja zaprosiła mnie, doszliśmy do wniosku, że nasze umiejętności muzyczno-reżyserkie są na tyle płynne, że nie będziemy się nazywać reżyserką i dramaturżką, tylko duetem twórczym. Nawet nie duetem reżyserkim. Wprowadziło to pewnego rodzaju zamęt, jeśli chodzi o materiały promocyjne *Kar_nawału* i określanie, kto jest autorem dzieła. I dobrze, bo to mnie utwierdziło w przekonaniu, że mamy dość skostniałe pojęcie o tym, co robi reżyser, a co dramaturg. To był punkt wyjścia do dalszego definiowania, kim ja właściwie chcę być i jak chcę pracować”.

Makowska wyreżyserowała następnie z Jakubem Zalasą (wspólna reżyseria, scenariusz, dramaturgia) *sweet & romantic* w TR Warszawa – był to Debiut TR, współfinansowany przez AST z programu Fundusz na Start. Podczas ostatniej edycji Forum Młodej Reżyserii prezentowane



Próba *Grzybów* w reż. Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra jr.
Na zdjęciu: Oskar Stoczyński, choreografka Agata Maszkiewicz

było zaś *HA HA HA*, którego reżyserem był Krzysztof Zygucki, natomiast Makowskx odpowiadała za dramaturgię, muzykę i tekst. Jakie są tu proporcje? Czyj wkład większy? Może ten przykład pokazuje, że reżyseria jest w XXI wieku czymś innym, niż to zostało zdefiniowane na początku wieku XX. Brzyk zauważa: „Uczę w Krakowskiej AST, na wydziale WRD. Do niedawna ten skrót oznaczał Wydział Reżyserii Dramatu, od czerwca 2023 roku nasz wydział zmienił nazwę. Obecna nazwa to: Wydział Reżyserii i Dramaturgii, »i« wydaje się tu kluczowe”.

O współpracę reżysersko-dramaturgiczną pytam Katarzynę Minkowską i Tomasza Walesiaka:

Tomasz Walesiak: „Nie mam problemu z tym, że jestem współautorem scenariusza spektaklu i że jestem dramaturgiem. Choć dramaturg jest często utożsamiany z autorem dialogów, ja wiem, że to zawiera w sobie moją pracę nad koncepcją i przebiegiem spektaklu. Czuję, że to jest sprawiedliwie nazwane”.

Katarzyna Minkowska: „Dramaturg wpływa na dramaturgię i tworzenie się całego spektaklu, w związku z czym jest współodpowiedzialny za jego kształt”.

Walesiak: „Ale nie wszyscy o tym wiedzą. Nawet recenzenci i recenzentki czasami ignorują ten fakt, przypisując całą koncepcję i strukturę spektaklu reżyserowi. [...] Zauważanie współtwórców w moim odczuciu następuje częściej w negatywnych recenzjach – wtedy, gdy jakaś składowa spektaklu jest krytykowana. Taki rodzaj pominięcia lub wybiór-

czego dostrzegania współtwórców rodzi frustrację i potrzebę rozmowy o koreżyserii. Jestem pewien, że w momencie, gdy byłbym koreżyserem czy współreżyserem, zapisanym w ten sposób w kredytach spektaklu, moja praca byłaby zauważana po prostu z założenia. Oczywiście są krytycy i krytyczki zważający na podział ról wśród realizatorów”.

Jeśli tak, to w koreżyserii rozumianej jako współpraca dwóch lub więcej osób reżyserujących, nie zaś reżyserki i na przykład dramaturga, chodzi nie tylko o rozwijany wspólnie koncept:

Minkowska: „Pytanie, co robi reżyser? Reżyser prowadzi aktorów, ma kontrolę nad powstawaniem poszczególnych elementów spektaklu (muzyka, scenografia, wideo, tekst, ruch) oraz prowadzi proces jego powstawania. To jest mój zakres obowiązków i go wypełniam, ale spektakl jako całość stwarzamy wszyscy. Zajmujemy się odpowiednio tymi funkcjami, które mamy między sobą ustalone, ale stwarzamy spektakl wspólnie i to, co jest wynikiem tego, co jest na scenie, cały świat, który się tworzy, to jest świat, który powstał w naszym wspólnym kolektywnym wyobrażeniu, a nie tylko w mojej głowie”.

I dalej: „Czytałam coś dzisiaj o »1989 Szyngiery, Wlekłego i Napiórkowskiego«. Wymienieni są wszyscy, a nie ona jedna. Oni są autorami całej koncepcji, a ona jest reżyserką tego spektaklu. I tak, ona jest reżyserką, oni nie są koreżyserami. Ale tworzą koncepcję i stwarzają spektakl. I bardzo się cieszę, że to zostało zauważone i zapisane w ten sposób”.

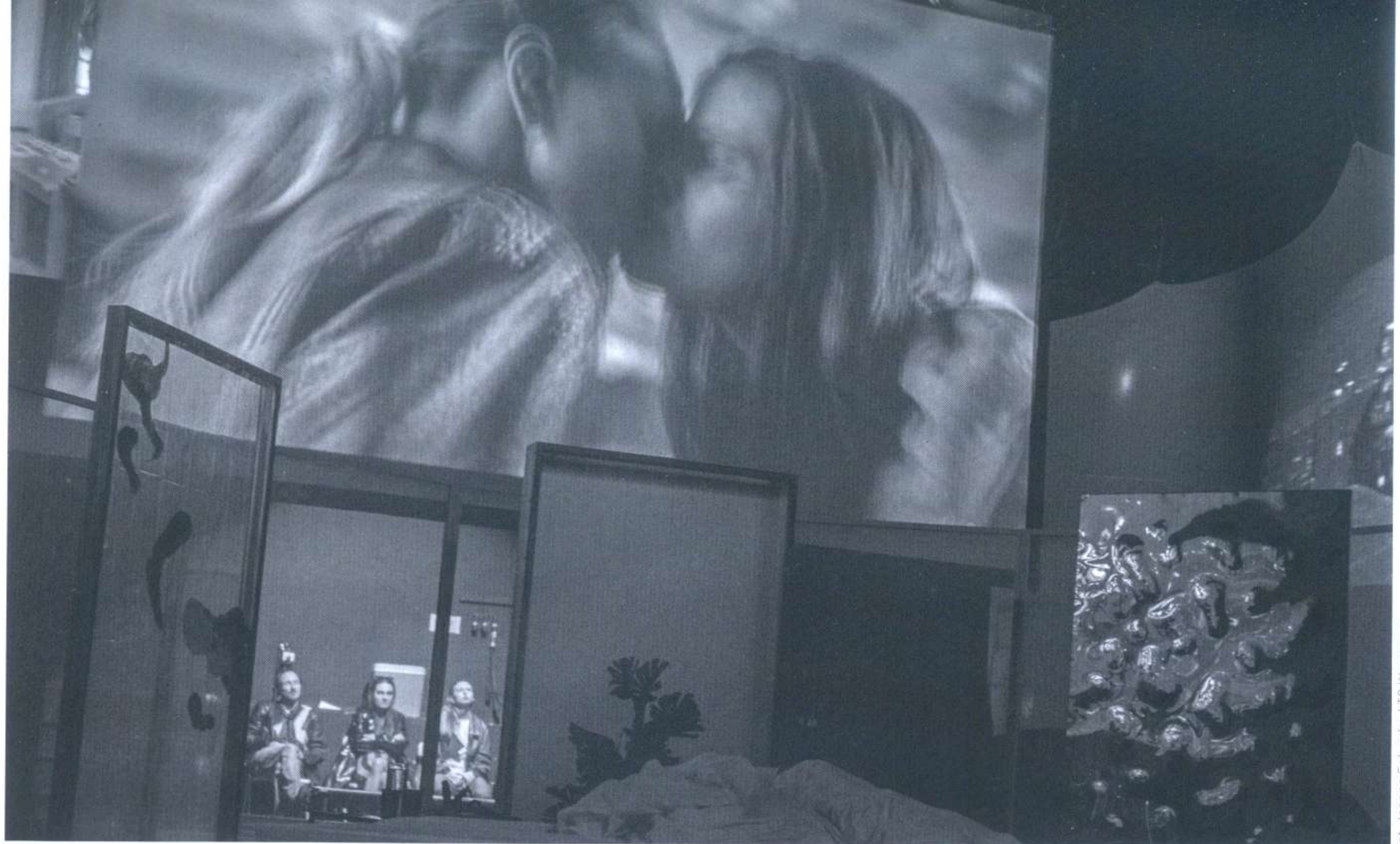
Narzędzia opisu

Kiedy pyta się o koreżyserię w procesach, które nie są nazwane koreżyserskimi, zawsze pojawia się kwestia nazewnictwa, ale dwojako. Po pierwsze, nazywania funkcji w kredytach i w stopce przedstawienia. Po drugie, uwzględniania w recenzjach wkładu wszystkich realizatorów w spektakl. Czyli widzialność wytwarzana od środka i na zewnątrz.

Choreografka Dominika Knapik i dramaturżka związana m.in. z tańcem, Patrycja Kowańska, które tworzą duet *Gruba i Głupia*, zaadaptowały dla teatrologii termin „ghostwriting”, mówiąc o „ghost directingu”.

Patrycja Kowańska: „Czasami stricte wspólna praca dramaturgiczno-reżyserska zatrzymuje się na wymyśleniu konceptu, dalej reżyser wie już, co robić, i jedzie. Czasami dramaturg jest silnie obecny na próbach, ma wpływ na kształt scen, podpowiada rozwiązania czy zadania dla zespołu aktorskiego. Cały proces pracy nad spektaklem jest wtedy pod tym względem kolektywny, mimo że nie jest tak komunikowany”.

Dominika Knapik: „Miałam niekiedy poczucie, że muszę ratować dzieło, do tworzenia którego zostałam zaproszona, pomagać w sposób przekraczający kompetencje choreografki. Wtedy, jak rozumiem, uczestniczę w bardziej kolektywnej pracy. Ale cała hierarchia, team, promocja, marketing, wywiady, wszyscy pracują na kapitana tego statku, choć w tym samym czasie my spotykamy się i wymyślamy spektakl razem. [...] Najczęściej kryzys pojawia się dwa tygodnie przed premierą, zaczynają się procesy napięciowe. Może wtedy, jeśli osoba reżyserująca – i widzimy to wszyscy – straciła moc sprawczą, to właśnie choreografka czy dramaturżka, o ile są w stanie, mogłyby ten proces przejąć. Dlaczego nie mógłby zostać podpisany jakiś dodat-



fot. Joanna Chaszka / TR Warszawa

sweet & romantic, reż. Wera Makowskx, Jakub Zalas, TR Warszawa [2023]

kowy kontrakt czy aneks do umowy, a porządek nazwisk w kredytach uaktualniony?”.

W debacie „Choreo-directing. (Nie)widzialna praca choreografu” z udziałem Pawła Sakowicza, Patrycji Kowańskiej, Ramony Nagabczyńskiej, Dominiki Knapik, Agnieszki Kryst i Karoliny Krackowskiej, która odbyła się 9 grudnia w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie w ramach festiwalu Boska Komedia, przywołany został tylko jeden przykład, gdy w trakcie procesu uaktualniono kredyty (choć nikt z obecnych nie umiał powiedzieć, czy aktualizowane zostały także umowy, czyli honoraria). Chodziło o spektakl *Dzike harce* z Teatru Guliwer w Warszawie w reżyserii Wojciecha Ziemińskiego, gdzie pojawia się zapis „współpraca reżyserska, choreografia: Maria Stokłosa”, ale też „scenografia, kostiumy, współpraca koncepcyjna: Wojtek Pustoła”. Na koncepcyjny aspekt pracy scenografek i choreografów zwracają uwagę również Minkowska i Walesiak:

Walesiak: „To, co jest koncepcyjną pracą, intelektualną, bardzo często przypisane zostaje reżyserowi. Scenografki i scenografowie są zauważani w momencie, kiedy coś ma duży i w pewnym sensie autonomiczny walor plastyczny, jest efektowne, albo nawiązuje bezpośrednio do znanego dzieła kultury. Jeżeli natomiast jest »jedynie« istotnym elementem narracyjnym, zazwyczaj automatycznie wpada w szufladkę reżyserskiej koncepcji”.

Minkowska: „To jest brak narzędzi do nazywania. Jak w *Moim roku relaksu i odpoczynku* jest wielka scena choreograficzna, bardzo często choreografka Krystyna Lama Szydłowska jest chwalona za ten układ. A zbiorowe ciało aktorskie na scenie pracuje przez cały czas trwania spektaklu i to również bardzo piękna praca Lamy². Tylko to już pozostaje niezauważalne. Praca z ciałem w polskich recenzjach teatralnych jest niewidzialna. Praca z tekstem, słowem też jest niewidzialna.

Często czuję z tego powodu – najprawdopodobniej nieuzasadniony – wyrzut sumienia, jakbym czegoś nie dopilnowała, że ktoś nie zauważa pracy innych osób. Dlatego wielokrotnie staram się podkreślać, w jaki sposób pracujemy. Pytanie, czyja to jest kompetencja?”.

Odpowiadam ze swojej pozycji – moja. Krytyki, jeżeli używa się w tekstach sformułowań wskazujących na autorstwo: „reżyser/reżyserka wymyśliła”. Posługując się utrwaloną konwencją, coś komuś stereotypowo przypisując, nie bierze się pod uwagę ani dziennikarskiej rzetelności, ani w gruncie rzeczy – prawdy. Zupełnie jakby recenzując, pozostawiało się poza (ponad) nią w tej kwestii:

Minkowska: „I to jest problem pisania o teatrze. Jeżeli nie posiada się informacji o zakresie pracy poszczególnych twórców, można skontaktować się z teatrem i poprosić o taką informację, zanim się opublikuje coś niezgodnego ze stanem faktycznym, ponieważ jest to krzywdzące dla osób współtworzących spektakl. Dla przykładu: w jednej z recenzji naszego ostatniego spektaklu *Kiedy stopnieje śnieg* wyrażone zostało przekonanie, że spektakl powstał na podstawie improwizacji aktorskich. To założenie, które całkowicie mija się z prawdą, ponieważ przyszliśmy z Tomkiem Walesiakiem do zespołu z gotowym tekstem. A informacja o tym, kto jest autorem tekstu, jest dostępna zarówno na stronie teatru, jak i w sekretariacie. Widzę bardzo duży wkład krytyki w hierarchizowanie, która próbuje sobie coś ustrukturyzować, coś nazwać, potrzebuje jakiejś myśli, żeby udowodnić swoją tezę i w konsekwencji często odbiera twórcom podmiotowość”.

Trudno zrozumieć zachodzące obecnie w teatrze dramatycznym procesy koreżyserskie i kolektywizację pracy teatralnej, nie aktualizując definicji słów „reżyser/reżyserka”, „dramaturg/dramaturżka”, „scenograf/scenografka”, „choreograf/choreografka”. Makowskx uważa, że „należy ponazywać na nowo nie tyle funkcje, ile tożsamości. Zapytać nie o to: co robi dramaturg? Ale: kim jest dramaturg w procesie?”. Pytania te stawia z pozycji praktyczki, która kończy krakowską dramaturgię. Zmiany dokonują się więc równocześnie – i na polu twórczym, i w krytyce, która próbuje (chyba jednak) za nimi nadążyć. Skoro recenzent zwykle nie ma wglądu w przebieg prób, być może na początek wystarczyłoby trochę więcej uważności na to, co komunikują twórcy, co komunikuje teatr, którego strategię promocyjną powoli ustępują pod ich naciskami. Wystarczyłoby może na początek odejście od utartych formuł, które w literaturoznawstwie już dawno temu zostały podważone i nikt nie próbuje imputować

autorowi, co miał na myśli. W teatrze nie dość, że tego nie wiemy, to kompletnie nie wiemy też, czy namaszczaamy właściwą osobę na autora. Minkowska słusznie postuluje, żeby z pozycji recenzenta nie próbować nazywać rzeczy, o których nie ma się pojęcia. Czyli nie twierdzić autorytarnie „ona zrobiła lub wymyśliła to czy tamto”.

Minkowska: „W teatrze realizatorzy pracują jako zespół twórczy. To jest zespołowe działanie i zawsze było. I to są ich – realizatorów – twórcze wizje, które są uspołnione z tematem, strukturą i przyjętymi założeniami estetycznymi. To, że jest to często pomijane w tekstach o teatrze, to problem krytyki, a nie systemu pracy. W naszym zespole twórczym odrębne i indywidualne osoby pracują na jeden wspólny i spójny spektakl, i chciałabym, żeby to było zauważane zawsze”.

Automatycznie zakłada się jednak, że stworzył go reżyser, reżyserka, choć – łatwo i warto sprawdzić – może był to na przykład zgrany kolektyw albo duet reżyserski, albo konfiguracja osób, wśród których nie ma reżysera. „Mam wrażenie, że powtarzam to cały czas, ale jeszcze raz nie zaszkodzi: teatr repertuarowy boi się duetów choreografek i dramaturżek, ponieważ ich kompetencje, kiedy się je do siebie doda, składają się na kompetencje reżyserskie. Jeśli tak, to co się stanie z reżyserami? Wymrą?” – pyta Kowańska. Pyta retorycznie, ale kto wie, czy to nie ładunek z krótszym niż nam się wydaje lontem.

Czy koreżyseria wymaga więc nowych narzędzi opisu? „Narzędzia się bardzo, bardzo, bardzo poszerzyły, w związku z tym definicje dyscyplin też się poszerzyły. Teraz już naprawdę wymaga to nowego języka” – podkreśli Knapik. Skoro zmieniła się reżyseria, zmieniły się inne teatralne funkcje. I na odwrót. Z tego wynika zjawisko koreżyserii. Zachodzącej formalnie, w duetach czy większych grupach reżyserskich. I nieformalnie – podczas zespołowej pracy nad spektaklem, raz będąc metodą, na którą wszyscy się umawiają, innym razem nadużyciem. Ogólniejszy zwrot od jednostkowego/indywidualnego ku kolektywizacji, czy to w zarządzaniu (choćby idea siostrzeństwa, w duchu której chciał działać Dramatyczny Kolektyw), czy w sztuce, staje się też pewną tendencją. Nawet modą. Nie dla wszystkich będzie twarzowa i lubiana, ale z pewnością dzięki niej ludziom teatru łatwiej obecnie miksować style i odważać się na eksperymenty podważające *status quo* oraz swój „klasyczny” wizerunek. Następne pokolenie twórców raczej nie będzie go reaktywować. Choć w ich spektaklach (patrząc choćby na *Prawdziwe Rosenthale* i *Psa* z ostatniego Forum Młodej Reżyserii) widać odwrót od postdramatyzmu i teatru krytycznego, w kwestii współpracy stawiają na elastyczność. Instytucje będą musiały dostosowywać się do takich sposobów pracy i potrzeb. Na razie proporcje się ważą:

„Trochę to się zmienia, a trochę nie zmienia. Gdy reżyserują dwie osoby, teatry nadal mają problem, jak to zapisywać, jak przygotować umowy. A umowa współreżyserska nie jest przecież niczym niespodziewanym. Więc z jednej strony instytucje bardzo chcą, z drugiej strony ramy okazują się tak mało elastyczne, że na koniec i tak lądujemy w łatkach-nazwach – że musi być reżyser, dramaturg. Ten klasyczny podział bardzo utrudnia pracę”³ – mówił w rozmowie *Nowe pomysły – stare struktury* Wojtek Rodak.

A Remigiusz Brzyk dolewa oliwy do ognia:

„Jeszcze przed chwilą rzeczy były jednorodne, homogeniczne: teatr

dramatyczny operował głównie słowem, teatr tańca – tańcem, teatr lalkowy – formą, lalką. Obecnie to się zaburza, dziedziny się mieszają. Częściej i odważniej mają miejsce kolaboracje między dyscyplinami. I ten trend wydaje się bardzo twórczy. Coraz większy wpływ na pracę nad kształtem egzaminu/przedstawienia mają też aktorzy i aktorki – w obszarze tekstu, muzyki, wideo, ruchu. Na Wydziale Reżyserii i Dramaturgii coraz częściej obserwuję pracę drużynową, potrzebę wspólnotowych, pokoleniowych poszukiwań, zawiązywanie się twórczych grup badawczych”.

Mistrz-rzemieślnik

W rozmowie *Nowe pomysły – stare struktury* młodzi opowiadają o procesach koreżyserskich jako formie wzajemnego wsparcia, dzielenia odpowiedzialności, szansie na równorzędny feedback, a nawet o uldze dla ego. Niewiele tu o burzycielskim i ryzykownym eksperymencie artystycznym, wywracającym ugruntowane schematy, raczej mowa o budowaniu bezpiecznych ram dla własnej twórczości, odrzucającym przekonanie, że istnieje tylko jeden właściwy sposób na robienie teatru. To raczej w pokoleniu czterdziesto-, pięćdziesięciolatków mocniej wybrzmiewa walor zmiany: koreżyseria rozmontowuje hierarchiczne modele pracy i buduje nowe jakości komunikacyjne i etyczne. Może nie jest wyssana z mlekiem matki, może trzeba się jej nauczyć, ale wysiłek przekształcenia metod, którymi przez lata się posługiwało, z pewnością świadczy o fermentacji.

Twórcy są więc w fazie eksperymentowania lub przyswajania wypracowanych już gdzie indziej niehierarchicznych metod współpracy. Mira Mańka przyznaje, że dopiero ucząc się w DAS Theater, Giessen, DAMU, uświadomiła sobie, że w AST czy w cyklu *Nowy i Młodzi* realizowała raczej pewne wyobrażenia o kolektywności i koreżyserii, niż świadomie posługiwała się narzędziami, takimi jak feedback, udział w procesie tutorów i ekspertów etc. Na praktykę koreżyserską (i reżyserską) w Polsce wpływają osoby, które dzielą się doświadczeniem zdobytym dzięki zagranicznej edukacji czy międzynarodowym projektom. Nie tylko poprzez wywiady i teksty publikowane w czasopiśmie branżowych, ale też kuratorując rezydencje artystyczne (w ubiegłym roku choćby Małgorzata Wdowik w Komunie Warszawa, w którym to projekcie uczestniczyła Mańka z Filipem Jaśkiewiczem w duecie właśnie; obserwację uczestniczącą tej rezydencji prowadzili Piotr Morawski i Iga Ślęzak, poszerzając z kolei badania teatralne).

Nawet więc jeśli na plakatach pozostaną wybite nazwiska reżyserów, oni sami mogą już nie mieć tej roli w procesie, co kiedyś. Weronika Szczawińska mówi, że ma coraz bardziej ambiwalentny stosunek do terminu „reżyserka”, woli słowo „liderka”. Czy to coś zmienia, że reżyserzy określają się „koordynatorem”, osobą „biorącą odpowiedzialność”, „inicjatorem procesu”? Na pewno przyznają w ten sposób, że swoje kompetencje artystyczne uważają za równorzędne z kompetencjami artystycznymi współpracowników. Na czym w takiej grupie, gdzie każdy posiada twórczą podmiotowość, polega reżyserowanie?

Walesiak: „Kluczowe w kwestii duetów jest to, że wszystkie spektakle, oprócz *Streamu*, są dużymi zbiorowymi kreacjami, a mamy na nie standardową ilość czasu. To było bardzo budujące przy *Moim roku relaksu i odpoczynku*. Rozmach tego spektaklu w naturalny sposób wytworzył między nami systemy radzenia sobie w różnych sytuacjach. Stąd duety czy próby dzielone. Polegają one na równoległej pracy w podgrupach. Na przykład ja spotykam się z aktorem lub aktorką,

żeby przegadać skróty, Wojtek Frycz ma w tym czasie próbę muzyczną, Lama próbuje podukłady choreograficzne, a Kasia omawia scenariusz z Januszem – operatorem kamery. To się dzieje równolegle, ale wszyscy wiemy, na co konkretnie pracujemy”.

Minkowska: „Dzielimy się na podgrupy, żeby jak najszybciej i najefektywniej przygotować elementy spektaklu, na których kształt wcześniej się umówiliśmy. Z reguły jest tak, że to głównie ja mam kontrolę nad powstawaniem ich wszystkich. Nie wynika to z tego, że narzucam ich kształt, tylko wiem, w jaką to się składa opowieść i jakie są niezbędne do prób na danym etapie. To nie chodzi o to, że siada »mistrz« i wszystko wymyśla. Na coś się umawiamy, potem to montujemy, wydłużamy, skracamy, sprawdzamy, co działa, a co nie. Te decyzje podejmujemy na gotowej strukturze, która jest możliwa do obejrzenia w momencie, w którym każdy element jest już wstępnie przygotowany”.

Walesiak: „W naszym przypadku koncepcja spektaklu oraz jego struktura powstaje przed próbami. Przychodzimy z materiałem, który jest konkretny, z którym można zacząć pracę. Kasi rolą jest delegowanie zadań realizatorom i utrzymywanie procesu w rozwoju. Ale ty, Kasiu, nie jesteś tylko koordynatorką. Myślę, że wszyscy jesteśmy zgodni, że jesteś reżyserką w takim sensie, że jesteś dyrektorką tego przedsięwzięcia. I mówię to nie przez to, że istnieje tu jakaś wyraźna niefajna hierarchia, tylko że odpowiedzialność za ostateczny efekt spoczywa na tobie”.

Minkowska: „Za ostateczny efekt wyobrażenia”.

Walesiak: „W porozumieniu z nami, ty podejmujesz te ostateczne decyzje w całym procesie powstawania spektaklu. Mam poczucie, że to jest w naszym twórczym »konglomeracie« jasne”.

Redefinicje?

Patrząc od drugiej strony: jeśli nazwisko osoby reżyserującej zaczyna widnieć też na przykład przy scenografii czy scenariuszu, oznaczać to może, że praca na tekście czy wymyślanie koncepcji scenograficznej nie zawiera się już w funkcji reżyserskiej, choć wykonuje je ta sama osoba. Tę jakościową zmianę sygnalizuje afisz. Choć często pomstuje się na skostniałe schematy w strukturach teatralnych (mając na myśli nie tylko biurokrację), zaskakuje liczba możliwych wariantów, jakie się dziś na nim pojawiają.

Ciekawy na tym tle – i ciekawy w kontekście koreżyserii – jest duet Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta Sulimy, którzy wbrew tendencjom zdają się ograniczać liczbę współpracujących realizatorów, dzieląc się między sobą zadaniami. W ostatniej premierze *Persona. Ciało Bożeny* w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu Piaskowski jest reżyserem i scenografem, Sulima odpowiada za tekst, dramaturgię i reżyserię światła. Wspólnie opracowali koncept, postaci, fabułę i dialogi. Kim w tak ścisłym i zamkniętym (w stopce spektaklu pojawia się jeszcze tylko Rafał Domagała jako autor kostiumów) procesie jest reżyser?

Jędrzej Piaskowski: „Jako reżyser mam pewną wizję spektaklu, której nie ma nikt. Wiem, że ta wizja się sprawdza i próbuję do niej przekonać grupę. Może jestem testerem w jakimś sensie? Zapraszam do testowania swoich pomysłów. (śmiech) Bardzo to jest szerokie. Tak, koordynuję pracę, ale daję też pewien wsad twórczy. Reżyseria na pewno nie jest kuratorowaniem. Nie jest składaniem istniejących pól, gestów, danych,

aktów w jedno. Tam jest jakiś rodzaj obrazu – wizja to jest złe słowo, zdezaktualizowane – ale jakiegoś myśłokształtu, który ma unikatowy charakter i jest generalne, duże zaproszenie do realizacji tego”.

Hubert Sulima tworzy konstrukcję, która pomieści pomysły i potencjały wszystkich realizatorów i aktorów: „Żeby to było sensowne, miało naturalny przebieg, żeby się wydawało od początku w ten sposób wymyślone. I technicznie to jest moja rola. Uważnie obserwuję cały proces i nas w nim. Dzięki temu wyłapuję najciekawsze intuicje, nazywam je i pomagam im zaistnieć w spektaklu, rozwijam po swojemu. Ale ja też mam swoją wizję dramaturgiczną, której nie ma nikt, i nasza praca to ciągle ucieranie się w poszukiwaniu wspólnego świata, czegoś, pod czym możemy się razem podpisać. To czasochłonne, ale potem satysfakcja wszystkich jest o wiele większa, niż gdybyśmy realizowali wizję jednej osoby”.

W przeciwieństwie do reżysera, dramaturg może mieć funkcję czysto kreacyjną, czuwając nad strukturalnym i myślowym kształtem powstającego dzieła, nie czuwając zaś nad samym procesem. Nie znaczy to, że nie czuje się równorzędnym współautorem spektaklu.

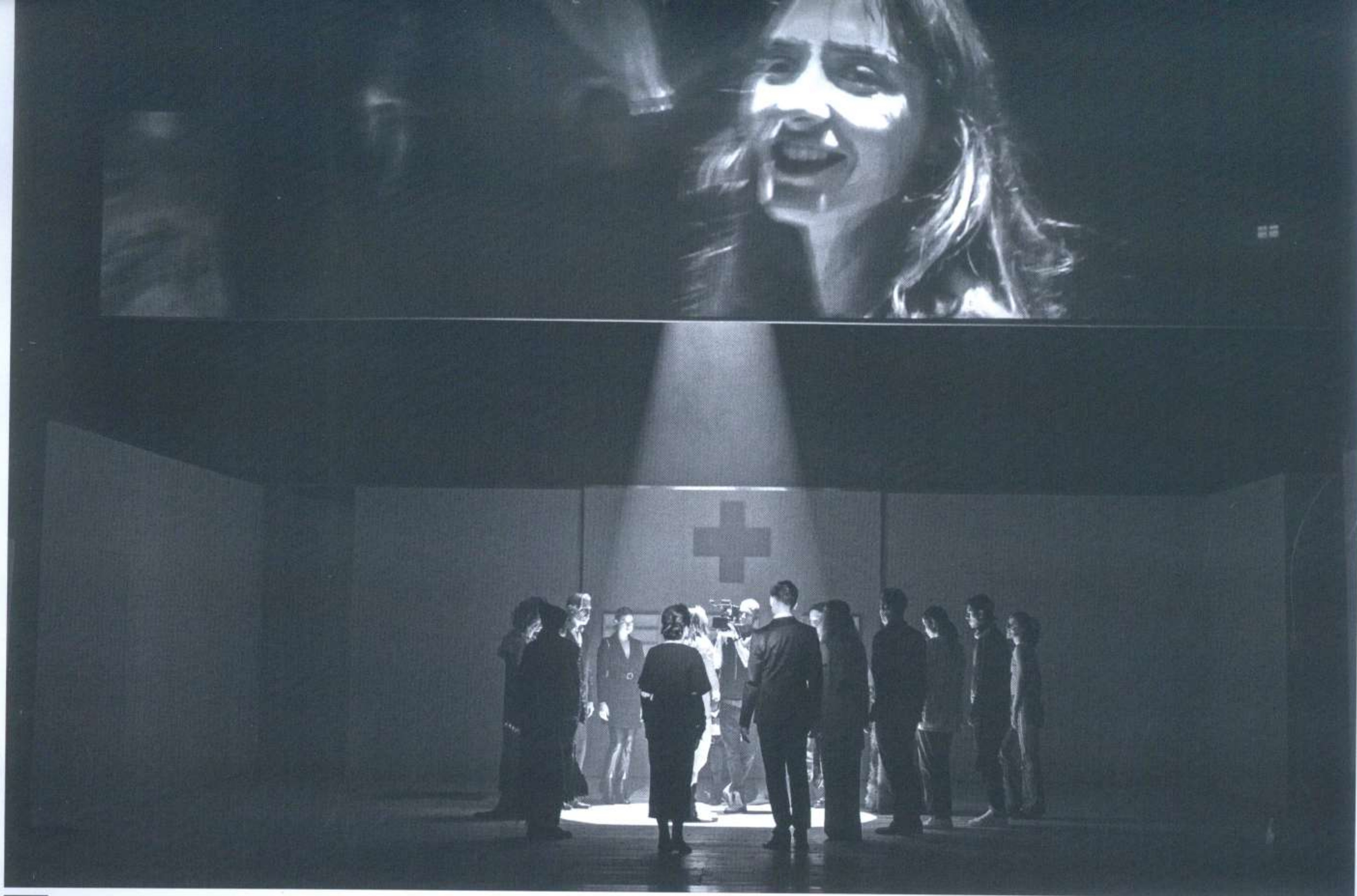
Hubert Sulima: „Na początku naszej współpracy byłem kimś, z kim wyobraźnia Jędrzeja się konfrontowała, kto odbijał pewne treści jak lustro. Z biegiem czasu wywalczyłem dla siebie o wiele większą autonomię. Wprowadzam od początku swoje intuicje, pomysły, wizje. Jędrzej musiał nauczyć się z tym pracować. [...]”

Większość rzeczy jest napisana ostatecznie przeze mnie, ale jest to tworzone w pewnej wspólnocie z pozostałymi współtwórcami i te pola są tak ponakładane, że nie da się ich rozdzielić. Jędrzej dopisuje swoje rzeczy do scenariusza, a ja wymyślam sytuacje sceniczne. Część postaci wymyślam ja, część on, są sceny bardziej jego i bardziej moje, ale rozwijamy każdą z nich wspólnie, choć z innej strony. Najlepsze rzeczy pojawiają się wtedy, gdy jeden coś zaproponuje, a drugi to chwyci i pociągnie po swojemu. Wtedy mamy już właściwie gotowy koncept sceny czy postaci – i to tak działa. Myślę o naszych przedstawieniach jako o teatrze współautorskim w tym momencie. Nie czuję, że jestem w hierarchii niżej”.

Żeby dać wgląd w to, jak przebiega praca w duecie, postanowili, począwszy od ostatnich produkcji, precyzyjnie zaznaczać na afiszach jej wspólne i osobne pola. Sulima nie jest na nich koreżyserem. I wcale nie chce być:

Sulima: „Wcześniej skupialiśmy się na swoich polach, ale nie mieliśmy wyznaczonych granic i właściwie nie wiadomo było, kto czym się zajmuje. Musiałem na przykład chodzić na przymiarki kostiumów czy do stolarni. To zabierało mi przestrzeń do refleksji nad tym, co dzieje się w procesie, przestrzeń do pisania, bo była taka ilość spraw technicznych, które mnie średnio interesują. Jędrzej jest w żywiole, kiedy może decydować o każdym szczególe, wybierać rodzaj drewna czy świecznika. A mnie to ciągnęło w dół i frustrowało”.

Piaskowski: „Był taki moment, kiedy nasze funkcje były bardziej wymieszane, ale to chyba przyniosło nie najlepsze rezultaty z różnych przyczyn, charakterologicznych i instytucjonalnych. Teatr chociażby oczekuje, że jedna osoba będzie tym zawiadowała i w naszym zespole



fot. Monika Stolarska / Teatr Dramatyczny w Warszawie

Mój rok relaksu i odpoczynku, reż. Katarzyna Minkowska, Teatr Dramatyczny w Warszawie (2022)

to ja nią jestem. Na tym polega pewien paradoks. My nie podpisujemy umowy wspólnej, podpisujemy umowę oddzielną na reżyserię i dramaturgię. Więc nasza praktyka jest nie do końca uchwytana przez system. Ale też ja składam te spektakle, ja doglądam tych wszystkich pól i mam pieczę nad scenicznym kształtem całości. Ja pracuję z aktorami”.

Sulima: „Cały czas te spektakle powstają w dialogu, otwartej rozmowie wszystkich ze wszystkimi na próbach. Mamy jednak więcej granic i podziału obowiązków. Próbami kieruje Jędrzej. On układa plan pracy, decyduje o bieżących sprawach, ale wszystkie najważniejsze decyzje podejmujemy wspólnie. Jędrzej jest więc na pierwszej linii, a ja zabezpieczam tyły, obserwuję i tkam te nasze różne pomysły i sytuacje, które się pojawiają”.

Koreżyseria zależy więc w dużej mierze od definicji reżyserii, ale jeśli już zachodzi, dla samych twórców nigdy nie jest „ghost”. Łatwo ją przemilczeć, nie da się jej natomiast nie dostrzec. Uczestnicząc w próbach spektaklu *Grzyby*, obserwowałam koreżyserię nie tylko Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawra juniora, ale także choreografki Agaty Maszkiewicz. Taka sytuacja może być, jak tu, założona. Wtedy z góry omawia się zasady współpracy między duetem a realizatorem oraz wewnątrz takiego trio. Kiedy nikt nie forsuje się przed innych ze swoim ego, reżyser nie ma problemu, by w uzasadnionych momentach oddać pole choreografce, czując, że robi się za ciasno, kiedy trzy osoby reżyserują.

„Agata Maszkiewicz jest choreografką, ale w naszych wspólnych pracach rola Agaty całkowicie przekracza to, co się tradycyjnie rozumie pod choreografią. Najczęściej zapisujemy to tak: »ruch sceniczny i współpraca koncepcyjna« albo »ruch sceniczny i koncepcja« albo »ruch sceniczny i współpraca dramaturgiczna«. Karola Radziszewskiego w *Onko* trzeba by podpisać: »scenografia, kostiumy, konsultacja dramaturgiczna«, tylko każdy z nas musiałby mieć takie crossover, »głównie robiłem

to, ale to też«. Oczywiście czasami można to zapisać jako wszyscy, ale tutaj wchodzi się w konflikt z działem promocji. Jeśli nie wiadomo, co kto robi, to jak to komunikować. Ja się zawsze staram i tak z promocją mocno negocjować, bo konflikt między PR a sztuką jest potężny. A co z tym zrobią dziennikarze? Zapytają, kto jest reżyserem i pominą wszystkich innych. I to jest rzeczywiście bardzo trudne do zmiany”⁴.

Maszkiewicz pracowała przy *Grzybach* m.in. nad ruchem aktorów i ich ruchem w przestrzeni, jego jakością performatywną i dramaturgią, nad audiosferą, dynamiką przejść między scenami – wymyślając rozwiązania, feedbackując, prowadząc aktorów. Była „ko-choreografką”, a nadto „kierowniczką” konkretnej sceny, jak wobec zespołu nazwała jej pozycję Szczawińska. Kiedy na ważnej próbie otwartej zabrakło głównego elementu scenograficznego, reżyserka zapytała Maszkiewicz, czy lepiej, jeśli aktorzy będą grali tak, jakby sufit wisiał nad sceną i w ustalonych momentach był opuszczany, czy lepiej go nie markować. Odpowiedź była rozstrzygająca. Uszanowane zostały w ten sposób czyjeś kompetencje i artystyczna jakość ruchu wprowadzona przez tę osobę do spektaklu. Ale też Maszkiewicz zagadywana przez aktorów nawet o z pozoru mało istotne rzeczy, jeśli uznawała, że pozostają one w gestii reżyserów, zawsze odsyłała do nich. Choć jej udział reżyserski był znaczny, widziała i zaznaczała różnicę w sprawowanych funkcjach.

Ostatnie zdanie należało bowiem do koreżyserów. Decyzyjność, będąca jednocześnie braniem na siebie i zdejmowaniem z kogoś innego odpowiedzialności, przez nikogo nie jest podważana i zdaje się dziś chyba najmocniejszym stemplem (ko)reżysera i (ko)reżyserki w teatrze. ■

Tekst powstał w ramach stypendium twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na 2023 rok.

1 • Wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z rozmów autorki z twórczyniami i twórcami.

2 • O tym Krystyna Lama precyzyjnie opowiada Marcinowi Miętusowi: *Rozwiązań szukamy razem*, „Teatr” nr 2/2024.

3 • *Nowe pomysły – stare struktury*, [z O. Ciężkowską, W. Makowską, M. Mańką i W. Rodakiem rozmawia K. Tokarska-Stangret], „Teatr” nr 7-8/2023.

4 • *Higiena (współ)pracy*, [z W. Szczawińską rozmawia K. Lemańska], „Performer” nr 21/2021; źródło: <https://grotowski.net/performer/performer-21/higiena-wspolpracy>, dostęp: 20.12.2023.