

Rzeczy są już dawno gdzie indziej

Kiedy dramaturżka lub choreografka stają się koreżyserkami?

Czy praktyka teatralna wyprzedza język, którym ją opisujemy? – z **Patrycją Kowańską** i **Dominiką Knapik**, duetem Gruba i Głupia, rozmawia Katarzyna Tokarska-Stangret.

KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET Reżyserzy coraz rzadziej nazywają siebie kreatorami, znacznie częściej liderami lub koordynatorami. Być może następuje dziś rozpad nie tyle figury mistrza, ile Craigowskiego artysty teatru. Czy osoba reżyserująca spektakl traci swoje artystyczne kompetencje?

PATRYCJA KOWAŃSKA Jest coś przewrotnego z tymi wielkimi mistrzami. Teatr faktycznie opierał się wcześniej na inscenizatorach, współpracujących z osobami odpowiedzialnymi za stronę wizualną. Poniekąd pełniły też one funkcję dramaturżek i dramaturgów, ponieważ sam język spektaklu trochę inaczej wtedy powstawał. Przychodzi mi tutaj do głowy taki duet jak Jerzy Grzegorzewski i Barbara Hanicka. Współcześnie tyle różnych dyscyplin składa się na przedstawienie, że automatycznie te odpowiedzialności się pomnożyły – przenikają się, rozmijają. Kiedy powiedziałas o reżyserze koordynatorze, przypomniały mi się słowa Pawła Świątko, że dobry reżyser zaprasza lepszych od siebie do współpracy – czyli tworzy zespół. Współpracowałam z Pawłem jeszcze jako studentka, był to mój debiut dramaturgiczny w teatrze repertuarowym, po prostu kiwałam wtedy na to stwierdzenie głową. Teraz mam wrażenie, że skoro głównym zadaniem reżysera/reżyserki jest menedżerowanie, jako osoba inicjująca ma ona stworzyć zespół, który sprawi, że uda się doprowadzić do premiery, i jednocześnie spektakl będzie miał wysoką jakość artystyczną – to ta funkcja jako demiurga rzeczywiście się już rozmazuje.

DOMINIKA KNAPIK Jeśli chodzi o kompetencje reżyserów i reżyserek – współpracowałam z wieloma artystami i artystkami. Niektóre z tych osób były wybitne. Charyzmatyczne, przebojowe, potrafiące poprowadzić grupę. Nie nazwałabym ich jednak mistrzami czy mistrzyniami. Natomiast miały koncept, świetnie wiedziały, czego będą chciały i potrafiły te zadania konkretnie określić. Niestety, miałam też 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. Czy to jest rozpad figury mistrza? W materii twórczej, pracy z żywymi osobami, spotyka się wiele elementów, również ludzkich. Może na studiach reżyserskich przydałoby się więcej zajęć z psychologii i zarządzania zespołami?

KOWAŃSKA Nie chodzi przecież o to, żeby obalić teatr jednego reżysera. Absolutnie. W pracy z dużym zespołem potrzebna/potrzebny jest kapitan/ka.

TOKARSKA-STANGRET Po to, żeby nawigować procesem?

KOWAŃSKA Osoba reżyserująca to przede wszystkim osoba decyzyjna i odpowiedzialna. Ale rzeczywiście, jej funkcja jest kapitańska: daje zadania i czuwa nad ich wykonaniem. Można by powiedzieć, że w takim razie reżyser czy reżyserka robią najmniej. A jednak bez ich obecności, bez nadania przez nich kierunku dalszej pracy, próby są bez sensu. Prowadziłam próby jako dramaturżka, by wygenerować jakiś materiał lub popracować z aktorami nad tekstem, i to było w porządku. Natomiast czasem dramaturg zaczyna być odpowiedzialny za koncept, który dopiero się tworzy. Oznacza to, że spektakl nie do końca został jeszcze w ogóle zainicjowany, ponieważ może rozwinąć się w wielu różnych kierunkach. I wtedy te funkcje, odpowiedzialności zaczynają się rozmywać, zwłaszcza gdy decyzja o temacie przeciąga się już na proces prób. A kiedy tak się dzieje, to dlaczego dramaturżka, która decyduje, jakie to będzie przedstawienie – czyli jaki będzie miało temat, co w ogóle będzie komunikować, jaki będzie jego główny materiał – zarabia na przykład trzy razy mniej? Dlaczego nie ma słowa w kredytach o jej udziale w powstawaniu chociażby konceptu?

TOKARSKA-STANGRET Nazywacie to z Dominiką ghost directingiem, czyli sytuacją, w której współpracownicy muszą przejąć kompetencje reżysera czy reżyserki, ale ich reżyserski wkład pozostaje niewidzialny.



Dominika Knapik

choreografka, reżyserka i performerka. Ukończyła AST w Krakowie na Wydziale Aktorskim. Jako choreografka od ponad dwudziestu lat współpracuje z wieloma reżyserkami i reżyserami w Polsce i za granicą. Laureatka wielu nagród, w 2015 roku nominowana do Paszportów „Polityki” w kategorii „teatr”. Od 2016 reżyseruje w teatrach dramatycznych i na scenie niezależnej. W swoich pracach łączy teatr dramatyczny, taniec i performans.

Patrycja Kowańska

dramaturżka, performerka, osoba pisząca, reżyserka. Absolwentka AST w Krakowie na Wydziale Reżyserii. Współtworzy spektakle w różnych miejscach, z różnymi ludźmi, w różny sposób i na różne tematy. W autorskich projektach łączy pracę z tekstem z zainteresowaniem ciałem i ruchem. Jako Marianna Furor pisze rapowane kawałki, jest autorką performansu *Furor*.

KOWAŃSKA Kiedy nie wchodzę w sytuację ghost directingu, to rozumiem, że nie muszę podejmować za kogoś decyzji, nie będę ponosić pełnej odpowiedzialności za to, jakie decyzje zostały podjęte. W końcu to nie ja zaaranżowałam dany proces, więc to nie ja powinnam koordynować największą liczbę rzeczy i przyjmować na siebie największy stres. Natomiast jako dramaturżka wciąż będę współpracować ze scenografem czy choreografką, nawet w strukturze, w której dowodzi nami reżyser. Wszystko zależy od wymiaru tej współpracy.

TOKARSKA-STANGRET Tak, mam wrażenie, że nie do końca rozumiemy te funkcje, nawet jeśli są one rzetelnie opisane. W spektaklu *Valeska Valeska Valeska* Dominika Knapik jest reżyserką i choreografką. Na afiszu widzimy asystenta choreografki, nie ma tam zaś asystenta reżyserki. Dlaczego?

KNAPIK Dominik Więcek, członek kolektywu Sticky Fingers Club, z którym współpracowałam przy *Valeskach*, był rodzajem pomostu pomiędzy mną a tancerzami. W musicalu jest taka funkcja jak *dance captain*. Ma on czuwać, by dane sekwencje były regularnie ćwiczone, stając się coraz lepszymi. Choreografia jest między innymi matematyką. Kiedy na scenie są cztery osoby, bardzo często dużo czasu zajmuje wynegocjowanie konkretnego rozwiązania na jakiś mały ruch. I wtedy Dominik miał przyzwolenie, żeby podejmować takie decyzje. Trochę jak szef próby. Asystent reżysera zaś zajmuje się w tradycyjnym teatrze bardzo wieloma rzeczami. Kręci, pisze plany prób, pamięta wszystko, czego reżyser może nie pamiętać, zapisuje zmiany w scenariuszu, konkretne ruchy sceniczne, notuje ustalenia, żeby te rzeczy, które się procesują w czasie rzeczywistym, nie zostały zapomniane. A poza tym Dominik – przyznajmy mu tu laur zwycięzcy – był równocześnie fotografem, autorem sesji, robił kostiumy i występował na scenie. Więc gdyby jeszcze był asystentem reżyserki, chyba nigdy byśmy się więcej nie spotkali... (śmiech)

KOWAŃSKA Rodzaj technicznej odpowiedzialności, czyli jakość wykonania była po stronie osób performujących i rzeczywiście dowodził tym Dominik jako asystent choreografki. Natomiast Dominika, ty te choreografie inicjowałaś, planowałaś, planowałyśmy je też razem. Asystent reżyserki nie był potrzebny, bo ja jako dramaturżka w tamtym układzie pełniłam podobną funkcję.

KNAPIK Asystenta rozumianego jako osoba, z którą jest się cały czas w dialogu.

KOWAŃSKA Ten spektakl opiera się m.in. na tekście, scenariusz powstawał w trakcie prób. Moją kompetencją było więc o pewnych rzeczach pamiętać, notować, coś przesunąć, żeby móc zrobić zmiany i, w konsekwencji, sceny. W ten sposób jakoś to się dopełniło. Ale to Dominika wyszła z postacią Valeski Gert, wiedziała, że chce pracować na archiwach. Jeżeli jakieś sekwencje były wytworzone przez Sticky Fingers Club, powstawały jako odpowiedź na konkretną potrzebę – jest pomysł i teraz znajdziemy jego realizację. Podobnie jak z improwizacją aktorską. Zresztą aktorstwo przechodzi teraz ogromne zmiany, co bardzo wpływa też na reżyserię. Charakter obecności scenicznej i odpowiedzialność za nią leżą dzisiaj w dużej mierze po stronie wykonawców, to również się rozmywa. Zwłaszcza w offie, gdzie często występują kolektywy performerów, które pracują z ciałem świadomie, używają go performatywnie.

KNAPIK Posługuję się konkretnym stylem, językiem choreograficznym. Mam wrażenie, że przez lata wytworzyłam rodzaj formalnego języka opartego na gestach, powtórzeniach, silnej formie. I tu też zaproponowałam pracę z pozycjami, stop-klatkami, z gestami. Niekiedy prosiłam o wygenerowanie pewnego materiału, ale potem moją kompetencją było wyrzeźbienie go w kierunku, w którym chcę, żeby był wyrzeźbiony. Więc tu się z tobą zgodzę, że inaczej by ta praca wyglądała, gdyby to

miała być kolektywna rzecz. Wtedy ten spektakl nie wyglądałby jak spektakl Dominiki Knapik. Wyglądałby jak hybryda, ale w tym wypadku nie na to się umawialiśmy.

TOKARSKA-STANGRET Wyreżyserowałyście wspólnie dwa spektakle – *Very Funny* i *Pentezyleę*. *Rekonstrukcję ciała Amazonek*, ale pracowałyście też, jak przy *Valeskach*, w układzie reżyserka – dramaturżka. Omawiacie Waszą współpracę przy kolejnych produkcjach?

KOWAŃSKA To złożona kwestia. W *Very Funny* byłyśmy obie odpowiedzialne za wszystko. Bez jednej nic się nie mogło odbyć, komunikowałyśmy się na bieżąco. Miałymy czas, by przygotować się do prób, które wcale nie trwały długo – w przeciwieństwie do okresu zbierania materiału – więc łatwo było sobie te próby wyobrazić. W przypadku *Pentezylei* jednak zaprosiłyśmy do współpracy amazonki, kobiety z doświadczeniem raka piersi: Ewę Wiśniewską-Prałat, Małgorzatę Mioduszeuską oraz Joannę Czarnecką-Knobel. Dziewczyny nigdy wcześniej nie występowały na profesjonalnej scenie.

KNAPIK Rezydencja trwała dwa tygodnie, więc miałyśmy dwa tygodnie prób, ale odbywały się one tylko popołudniami, bo wcześniej amazonki były w pracy.

KOWAŃSKA Temat był trudny, wymagał empatii, delikatności. W dodatku był to offowy projekt, mimo oczywiście ogromnego wsparcia organizacji, jaką jest Scena Robocza.

KNAPIK Dużo działa się tu i teraz. W ciągu tygodnia zmieniliśmy wyjściowy pomysł o sto osiemdziesiąt stopni. Rzuciłyśmy się najpierw na farsę na temat raka. Ale farsa jest nie do zrealizowania w tak krótkim czasie – wymaga tempa, sprawności formalnej, innych narzędzi. W efekcie powstał spektakl o tym, jak nie udało nam się zrobić farsy o raku, co uważam za udaną strategię, bo powstało coś szczerzego. Ale à propos pytania – nie feedbackowałyśmy sobie wzajemnie, jak ta reżyserska praca przebiega, natomiast naturalnie dopasowałyśmy się do siebie na próbach.

KOWAŃSKA Tam był jeszcze jeden czynnik, w którym nasze osobowości się skumulowały i wykonały salto. Obie jesteśmy ambitne, mamy tendencję do pracoholizmu. W tym projekcie – którego formuła zależała od nas, więc wcale nie musiałyśmy robić spektaklu – nie tylko pisałyśmy scenariusz, wyreżyserowałyśmy, robiłyśmy wideo, ale do tego wszystkiego byłyśmy na scenie. Liczba i intensywność zadań plus wspomniane dwa tygodnie doprowadziły do zacięcia systemu.

TOKARSKA-STANGRET Sytuacja koreżyserska pomaga w takich kryzysowych momentach?

KOWAŃSKA Dzięki temu w ogóle przetrwałyśmy i spektakl powstał. Współreżyseria wiąże się z ogromnym wzajemnym wsparciem, które jest nie do przecenienia, ponieważ reżyserowanie to wielki wysiłek organizacyjny, emocjonalny, społeczny. Procesy koreżyserskie wymagają jednak więcej czasu i dobrej organizacji pracy.

KNAPIK Tym, co tę pracę przyspiesza, jest zaufanie. Będzie próba, którą Patrycja poprowadzi, będzie próba, którą ja poprowadzę, ja mogę pracować z aktorami, a Patrycja robić wideo. To wydaje mi się super.

Przypuszczam, że w świetnie rozwiniętych teamach może odbywać się podobnie. Choreograf albo dramaturg mogą przecież zostać sami z aktorami. Bywają zdrowe sytuacje. Tutaj naprawdę mamy totalne zaufanie do siebie. Nasze performerki też nam ufały, wiedziały, że proponujemy coś razem.

TOKARSKA-STANGRET Czytając bardzo ciekawą rozmowę *Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze* („Didaskalia. Gazeta Teatralna” nr 173/2023), kołatało mi z tyłu głowy, czy poza wszystkimi metodologicznymi zaletami wywiadu kolektywnego, jego pewna anonimowość nie świadczy o tym, że trudno mówić głośno o zjawisku współreżyserii. Publicznie ten problem naświetla się ogólnie, a czy zdarzają się konfrontacje z reżyserami?

KNAPIK Tak jak powiedziałaś – to jest trochę szara strefa. Z mojej perspektywy właściwie nie zdarza się, żeby to w drugą stronę oddziaływało tak szlachetnie, że przewala się ten układ sił i w kolejnym projekcie już inaczej określamy naszą relację. Wchodzi się znów w to samo. Ten ciąg trzeba dopiero przerwać, co wiąże się ze strachem o pracę, pozycję, finanse, ale należy coś zmieniać realnie.

KOWAŃSKA Osoba reżyserująca będąc na szczycie drabinki, dysponuje pewną władzą. Jeżeli nie jest chętna do komunikowania tych niuansów, to się to nie dzieje, ponieważ skrajne sytuacje mogą doprowadzić nawet do call-outu. Wyobrażam sobie na przykład choreografkę albo dramaturżkę, która pisze otwarty list, bo starała się już wielokrotnie, by jej praca została dostrzeżona, co spowodowało konflikt z reżyserem, a teatr milczy i udaje, że go nie ma. Dlatego dużo zależy od relacji. Jeżeli nie ma w niej żadnego zaufania, może nie być też przestrzeni na szczerą rozmowę, w której mówi się: hej, to nie do końca było fair, nie do końca zrobiłeś/zrobiłaś ten czy tamten spektakl sam/sama.

KNAPIK Myślę, że trzeba też jakiejś ogromnej siły w sobie. Wszystko, co jest po premierze, może zostać odebrane jako marudzenie. Ludzie nie lubią marudzenia, każdy lubi – mówię trochę ironicznie – sukces. Odbyła się premiera, jeżeli spektakl jest udany, jeździ, dostaje nagrody – najczęściej wiele się wybacza, także trudny, niesprawiedliwy proces. Jeżeli spektakl nie okazał się sukcesem, łatwiej się pewne rzeczy nazywa. Mnie zajęło wiele czasu zastanowienie się, czego chcę. Doszłam do tego, że mam bardzo dużo własnych pomysłów, które chciałabym zrobić sama czy w duecie z Patrycją, i potrzebuję na to przestrzeni, a ta przestrzeń, przez moją kompulsywną liczbę współprac z reżyserami i reżyserkami, jest mi ciągle zabierana.

TOKARSKA-STANGRET Odmowa współpracy w polskim teatrze wymaga odwagi?

KNAPIK Tak, zwłaszcza kiedy odmawia się bardzo prestiżowym nazwiskom, bardzo dużym budżetom. To są trudne życiowo-artystyczne decyzje. Ale jeżeli mogę odmówić, po prostu to robię. Bo zaczęło mi też doskwierać coś, co jest symptomatyczne w Polsce, że najczęściej co innego się mówi, a co innego dzieje się w pracy.

TOKARSKA-STANGRET Z kolei język krytyki wpływa, moim zdaniem, na jej widzialność. Trudno nam uznać w spektaklu reżyserski wkład osób niebędących jego reżyserami.

KOWAŃSKA Mnie się ta zmiana wizualizuje jako walec albo lodowiec, który idzie i zbiera wszystko po drodze, żeby wygenerować nowy pejzaż.

KNAPIK Ale lodowiec to chłodna i okrutna metafora. Weź powiedz coś pozytywniej. (*śmiech*)

KOWAŃSKA Rzeczywiście lodowiec jest dosyć chłodny, a walec bezkompromisowy... Po prostu widzę to, co się zmienia, jak podróżuje bardzo powoli, pomimo tego, że rzeczy są już dawno gdzie indziej. I osoby, które są świadome tych zmian, typu my (*śmiech*), i biorą udział w takich rozmowach jak ta, są trochę w przyszłości. Nie jest tak, że nic się nie dzieje. Współreżyseria, inne komunikowanie relacji współpracy – już trochę czasu minęło, od kiedy Anna Smolar po raz pierwszy wpisała zespół aktorski jako współtworzący scenariusz. Agnieszka Jakimiak część spektakli reżyseruje z Mateuszem Atmanem i ma to swoją widzialność. Pojawiają się pojedyncze działania, ale wciąż wydają się one egzotyczne na tle niewspółmiernej średniej.

TOKARSKA-STANGRET Ale – zastanawiam się teraz głośno – skoro reżyserowanie to też wysiłek dowodzenia procesem, jak nazwać, głównie jednak artystyczną, partycypację współpracowników? Mamy adekwatne określenie na tę sytuację?

KNAPIK Można mówić: drugi reżyser, współpraca reżyserska.

KOWAŃSKA Koreżyseria, współreżyseria.

KNAPIK Jest na to język, tylko najczęściej nie ma chęci oddania pola.

KOWAŃSKA Nie ma przy tym zasady. 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.

KNAPIK To jest w gruncie rzeczy dość proste. Wymaga pewnej odwagi, rzetelności, odpowiedzialności i szczerości. Ja chcę jeszcze raz podkreślić – nie mam nic przeciwko temu, żeby funkcjonowały różne modele. Bardziej lub mniej kolektywne. Jeśli osoba, której styl lubię, która jest takim kapitanem/kapitanką wiedzącym/wiedzącą, czego chce, ma swój koncept, wie, na jakiej literaturze chce się oprzeć, zaprasza mnie jako rzemieślnika, choreografkę do jednej czy dwóch scen, to – jeżeli pomysł mi się podoba – mogę w to wejść. To jest naprawdę w porządku. Druga sytuacja jest taka: ktoś zapowiada, że będziemy robić spektakl kolektywnie, od początku pracować razem nad scenariuszem, razem nad choreografią. Ja wtedy mogę pomyśleć, czy mam na to ochotę. I to też jest okej. Patologie mają miejsce wtedy, kiedy na coś się umawiamy i potem to zaczyna się zmieniać. Ale machina już się rozpędziła, umowa została podpisana, instrumenty instytucji już poszły w ruch, i nagle jesteśmy w sytuacji, że musimy spektakl ratować.

TOKARSKA-STANGRET Jest się wtedy, jak rozumiem, w pewnym klinczu, nie można odejść.

KNAPIK 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 dodatkowy kontrakt czy aneks do umowy, a porządek nazwisk w kredytach uaktualniony? Często widziałam sytuacje, w których nagle ktoś wie lepiej, jak dokończyć spektakl, ale wszystko aż do premiery pozostaje tak, jak było ustalone na początku, choć już dawno nic nie jest tak, jak było pierwotnie ustalone. Myślę, że instytucja nie rozumie tych zmian.

KOWAŃSKA W teatrze repertuarowym wszystko jest ustrukturyzowane, więc trudno implementować systemowe zmiany. Dlatego off, scena niezależna od dawna karmi się już układami bardziej demokratycznymi, kolektywnymi, bo zasady co do funkcji są tam ustanawiane na nowo na potrzeby konkretnego projektu.

KNAPIK W teatrze repertuarowym mamy premierę, która wchodzi do repertuaru, a na polu offowym od umiejętności managerskich i uporu lidera albo liderki zależy, czy spektakl dalej będzie grany.

TOKARSKA-STANGRET W *Very Funny* mówicie o nieodpisywaniu dyrektorów i dyrektorek teatrów na maile. Zdradzicie, jakie propozycje słałyście?

KNAPIK W Starym Teatrze zaproponowałyśmy na przykład *Carmen*, wpisując jako podgatunek operę postnarodową – spektakl muzyczny, ale wbrew pozorom nie taneczny. Proponowałyśmy też w kilku teatrach *Hamleta* dla młodzieży, *Króla Leara*. I tak dalej, i tak dalej.

KOWAŃSKA Również autorskie rzeczy – wariacje na bazie *Małej syrenki* Andersena, *Pentezylei* Kleista... Nasze spektakle są multidyscyplinarne, nie posługujemy się jednym językiem scenicznym. Kiedyś, gdy nie podałyśmy od razu konkretnej propozycji, dostałyśmy odpowiedź, która z góry zakładała, że miałybyśmy zrobić spektakl choreograficzny. Taki w repertuarze tamtej instytucji niedawno miał premierę, więc kolejny nie będzie potrzebny przez najbliższe trzy lata. A z jakiegoś powodu trudno sobie wyobrazić, żeby choreografka i dramaturżka związana m.in. z tańcem wyreżyserowały spektakl nietaneczny.

KNAPIK Mam poczucie pewnej schizofrenii, bo jako choreografka otrzymuję dużo propozycji. Ale te same osoby, które mnie witają z otwartymi ramionami jako choreografkę, nie dają mi – nam – szansy, by coś wyreżyserować. Nie dlatego nie odpisują, że nie wiedzą, kim jestem. Wiedzą, ale... Stąd celowo używamy teraz nazwy duetu Gruba i Głupia.

KOWAŃSKA Czym innym jest, kiedy robimy spektakl jako Gruba i Głupia. W *Very Funny* Dominika jest odpowiedzialna za dramaturgię tak samo jak ja, ja mam wpływ na choreografię, obie piszemy scenariusz, obie jesteśmy na scenie, między nami jest pełna współpraca. 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



fot. Magdalena Kasjaniuk, szalik – Ciozia Czesia

Gruba i Głupia

duet choreograficzno-dramaturgiczno-reżyserski zawiązany przez Dominikę Knapik (Głupią) i Patrycję Kowańską (Grubą). Powstał – jak mówią – z potrzeby stworzenia przestrzeni do niezależnych, bezkompromisowych wypowiedzi twórczych, poruszających tematy trudne i niewygodne, jak na przykład dekonstruowanie stereotypów dotyczących ciała i płci. W ramach duetu powstały dotąd spektakle *Very Funny* (nagrodzony SzekspirOFF i Nagrodą Dziennikarzy na XXVII Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku) oraz *Pentezylea. Rekonstrukcja ciała Amazonki*.

reżyserskie. Jeśli tak, to co się stanie z reżyserami? Wymrą? To też tak à propos wielkich mistrzów...

TOKARSKA-STANGRET Gdybyście jednak w końcu mogły wyreżyserować wspólnie spektakl w teatrze repertuarowym w Polsce – można pofantazjować, jak ta praca mogłaby wyglądać...

KNAPIK Byłby to bardzo ciekawy sprawdzian naszych umiejętności jako takiej dwugłowej smoczy. Wcale nie o to chodzi, żeby na próbie były dwie osoby i jednocześnie reżyserowały. My oddajemy sobie wzajemnie pole, przygotowujemy się, wykorzystujemy swoje umiejętności, na przykład to, że ja lubię komunikować się z ludźmi blisko, lubię z nimi robić na żywo, w dialogu. Po prostu zauważyłyśmy, że razem wytwarzamy pewne koncepty, razem je proponujemy i chcemy razem wkroczyć z nimi w materię teatralną. Bo jest nam też wtedy łatwiej energetycznie, lepiej, uzupełniamy się.

KOWAŃSKA Faktycznie współreżyseria z Dominiką jest mariażem, gdzie dwie różne osoby mają część wspólnego mózgu. Wcale niełatwo, żeby to się zdarzyło. Dlatego jedni ze sobą współpracują, a później przestają, zaś inni współpracują ze sobą cały czas. Musi być ludziom blisko do siebie w pomysłach, one muszą się wywodzić z tego samego

języka, by w ogóle współreżyseria mogła zajść. Inaczej spektakl nie ma szans powstać. Więc myślę, że mamy duże szczęście.

TOKARSKA-STANGRET Czy żeby móc tak współpracować, trzeba odjąć sobie trochę reżyserskiego ego?

KOWAŃSKA Bardzo chcę robić swoje spektakle, ale „swoje” nie znaczy, że muszę je robić sama. Praca w duecie daje ogromną motywację. Mając możliwość współpracy z osobą, która ma tak duże doświadczenie, tak różne narzędzia, jestem bardzo chętna, żeby „zblendować” z nimi własne narzędzia. Razem pracować nad jakimś konsekwentnym językiem i wspierać się nawzajem w tych cieniach i blaskach reżyserowania spektaklu.

KNAPIK Mocno zakorzeniła się we mnie taka myśl, że skoro doskwierała mi hipokryzja u innych osób i z jakiegoś powodu czułam się we współpracy z kilkoma osobami wykorzystywana, powinnam tę tendencję w sobie powstrzymać. Ale to nie jest wcale łatwe. Jesteśmy wytrenowani w systemie, od czego zaczęliśmy dzisiaj, mistrzowskim.

TOKARSKA-STANGRET Żeby aktualizować zastale przekonania o tym, jak przebiega proces twórczy w teatrze, trzeba może więcej edukować?

KOWAŃSKA Dopóki osoby, które zarządzają teatrami, edukują na poziomie szkół teatralnych czy uniwersytetów, które trzymając pieczę nad *status quo*, nie będą miały autentycznej chęci, żeby współtworzyć tę zmianę – będziemy nadal stać w miejscu.

KNAPIK Ale mam poczucie, że teraz jest czas nowego otwarcia i będzie można skupić się na edukacji. Więc zaproponowałabym na wesoło: duże tournée po całej Polsce i wszystkich teatrach spektaklu *Very Funny* połączone z debatą po pokazach. (śmiech)

KOWAŃSKA Z cyklem warsztatów. (śmiech)

KNAPIK Właśnie. Nawet à propos edukacji odnośnie do choreografii – niektórym decydentom nie mieści się w głowie, że choreografia nie jest układem do muzyki, że bywa chociażby rodzajem organizacji ruchu w ciszy. Choreografka może zajmować się reżyserią obiektów na scenie, ruchem scenografii, kamery podążającej itd. Wiele procesów choreograficznych rozpoczyna się od pracy z tekstem i z tekstu bierze inspirację. Taka praca edukacyjna, warsztatowa bardzo mogłaby pomóc, żeby ludzie zrozumieli, jak wiele narzędzi się zmieniło. Narzędzia się bardzo, bardzo, bardzo poszerzyły, w związku z tym definicje dyscyplin też się poszerzyły. Teraz już naprawdę wymaga to nowego języka.

KOWAŃSKA Żeby zwiększyć tempo tej zmiany, które jest za wolne w mojej ocenie, dużo osób musi chcieć przyspieszyć, razem. Walec się rozpędza, lodowiec musi się rozpędzić, ale czy my się na to załapiemy?

KNAPIK (śmiech) A, to wiadomo, że nie. Przecież my to robimy dla kolejnych pokoleń. ■

Rozmowa powstała w ramach stypendium twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na 2023 rok.