



Z PAWŁEM SAKOWICZEM rozmawia WOJCIECH KLIMCZYK

PODKŁADANIE MINIBOMBY

Trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia z istotnym otwarciem na taniec w polskim teatrze. Nie tylko młodzi twórcy coraz chętniej współpracują z choreografami, powierzając im coraz bardziej skomplikowane zadania. Czy mamy do czynienia z taką sytuacją, że choreograf jest obecnie w teatrze niezbędny?

Wydaje mi się, że nie jest niezbędny. Są reżyserzy, którzy nigdy nie współpracowali z choreografami. Na przykład Michał Borczuch, choć jego spektakle są w pewnych niuansach bardzo choreograficzne. Od paru sezonów coraz więcej reżyserek i reżyserów współpracuje z choreografkami i choreografami. Wydaje mi się, że są to głównie reżyserzy, którzy chcą, żeby choreograf był traktowany jako pełnoprawny współtwórca przedstawienia. Interesują ich wydarzenia, w których teatr sytuuje się na styku choreografii, sztuk wizualnych i nowych mediów, i proponują współpracę artystom z tych dziedzin.

A czy zdarzyło ci się oglądać spektakl i pomyśleć: „Zabrakło tutaj choreografa”? Czy jesteś w stanie, jako choreograf, wyobrazić sobie alternatywną wersję spektaklu, taką, w której mocniej zaistniałby ruch?

Częściej zadaję sobie trochę żartobliwe pytanie: „Gdzie był choreograf?”. Szczególnie wtedy, kiedy mam wrażenie, że aktorzy nie do końca wiedzą, co zrobić ze swoimi ciałami. Nie mówię tutaj o budowaniu skomplikowanych sekwencji ruchowych, bo nie od tego jest teatr. Od potężnych tańców jest to, co się nazywa teatrem tańca. W pracy z aktorami przede wszystkim bazuję na ruchu dość naturalnym, nieinwazyjnym i w jakiś sposób osławiającym ciało, które później jest na scenie. Takiego oswojenia, które może dać praca z choreografem, często mi w teatrze brakuje.

Czy zgodziłbyś się zatem z tezą, że choreograf w teatrze dramatycznym to ktoś, kto pomaga reżyserowi i aktorom zapanować nad materią cielesną?

Mógłbym zgodzić się z taką definicją. Miałem na razie to szczęście, że reżyserki, z którymi pracowałem, pozwalały mi dość mocno ingerować w kształt przedstawienia. Nierzadko oddawały mi próby, które mogły się wydawać nieowocne, bo nie prowadziły do powstania sceny, ale w ostatecznym rozrachunku okazywały się potrzebne właśnie do oswojenia się z aktora z ciałem. Często taniec albo ćwiczenia taneczne są subwersywną metodą integracji zespołu. Mam wrażenie, że po pierwszej poważnej próbie ruchowej, na której wszyscy się zmęczą i po której mają zakwasy, następuje specyficzny rodzaj połączenia na polu, które często jest nowe i może dlatego tak integrujące.

To ciekawe, że mówisz: „ciało” i „ruch”. Termin „taniec” pojawia się jakby na drugim planie. Czy zatem można dziś być choreografem w teatrze dramatycznym, nie będąc tancerzem?

Znam parę osób, które niezbyt intensywnie tańczą właśnie dlatego, że poświęciły się pracy nad innymi ciałami, pracy w materii aktorskiej. Jednak uważam, że najlepszy efekt daje umiejętne łączenie tańczenia i choreografii. Taka wszechstronność i różnorodne spotkania pozwalają poszerzać pole dyskusji o ruchu – jego roli i znaczeniu. Mam wrażenie, że choreograf jest trochę jak dramaturg – jest zewnętrznym okiem, szczególnie wrażliwym na to, jakie obrazy i znaczenia budują ciała w przestrzeni.

Jesteś zarówno choreografem, jak tancerzem. W jaki sposób taniec pojawił się w twoim życiu?

W wieku ośmiu lat zacząłem tańczyć taniec towarzyski w Białymstoku. Przez następnych dziesięć lat intensywnie ćwiczyłem, jeździłem na turnieje, występowałem, szkoliłem się w Polsce i za granicą, przy dużym wsparciu psychicznym i finansowym moich rodziców.

Co cię do tego skłoniło?

To był przypadek, bo firma mojego taty sponsorowała turniej tańca towarzyskiego, w związku z czym miał darmowe bilety i zabrał mnie na ten turniej. Urzekła mnie widowiskowość, intensywność muzyki, piękne stroje, światła, wirtuozeria ruchowa. Wtedy tego tak nie nazywałem, ale pociągała mnie specyficzna teatralność tańca towarzyskiego, więc poprosiłem tatę, żeby mnie zapisał na zajęcia.

Kiedy zainteresowałeś się innymi, bardziej swobodnymi rodzajami tańca?

Ze mną było podobnie jak z osobami zajmującymi się tańcem współczesnym, które przeszły edukację baletową. Tak jak u nich, tak i u mnie stopniowo następowało znużenie skodyfikowaną i specyficzną formą, pojawiła się chęć uwolnienia ciała. Byłem zmęczony tym, co mnie na początku fascynowało, czyli widowiskowością i sztucznością tańca towarzyskiego.

Ale wtedy, kiedy zajmowałeś się tańcem towarzyskim, nie interesowałeś się tańcem współczesnym, baletem, hip-hopem czy jakimkolwiek innym rodzajem tańca?

Nie, taniec towarzyski jest zaborczy. Nawet na szkoleniach zawsze pracowaliśmy na materiale tańca towarzyskiego. Największą ciekawostką były zajęcia ze stretchingu. Na tym etapie jednak podchodziłem do tego bezrefleksyjnie. Dopiero dziś rozumiem problemy, jakie rodzą obrazy produkowane przez ciało w tańcu towarzyskim – szczególnie latynoamerykańskim, którym się głównie zajmowałem. W przyszłym sezonie chciałbym zrealizować spektakl grupowy, który będzie czerpał choreograficznie właśnie z tańca latynoamerykańskiego, gdyż interesuje mnie problem zawłaszczenia kulturowego. Ten taniec przynależy do kultury karaibskiej i południowoamerykańskiej. Dopiero parę lat temu zobaczyłem, że chyba coś jest tu nie w porządku. Jako nastolatek miałem karnet na solarium, a przed każdym turniejem smarowałem się bronzerm. W zasadzie wszyscy tak robią – dziewczyny doklejają sztuczne paznokcie, rzęsy, włosy, wkładają obcasy, obcisłe stroje. Jest w tym rodzaj cyrkowego smutku, który chciałbym skomentować. Wydaje mi się, że dopiero dzisiaj, z wiedzą nabytą na studiach politologicznych i doświadczeniem z tańcem krytycznym, mam prawo się do tego zabrać.

W pewnym momencie zostawiłeś taniec towarzyski i poszedłeś na politologię. Czy wtedy urwały się twoje kontakty z tańcem?

Nie, szybko zaczął mi doskwierać brak ruchu, w związku z czym zacząłem dość nieśmiało poszukiwać zajęć dla amatorów, związanych z innymi, niż taniec towarzyski, technikami. Poszedłem na zajęcia z tańca jazzowego i modern, później współczesnego.

Co sprawiło, że znowu zapragnąłeś zająć się tańcem?

Nie lubię nic robić na pół gwizdka. Poza tym studia trochę mnie rozczerowały, poczułem więc, że chcę spróbować związać się z tańcem, że to jest to, co powinienem robić, to, z czego będę zadowolony za dziesięć, dwadzieścia lat. Czułem też, że potrzebuję systematycznego wykształcenia tanecznego – może dlatego, że byłem dobrym uczniem w gimnazjum i liceum, a później dobrym studentem. Stąd decyzja, niezbyt popularna w środowisku tanecznym, zrobienia w dość młodym wieku studiów z choreografii i performansu. Złożyłem podanie o przyjęcie na studia licencjackie do London Contemporary Dance School, popularnie nazywanej The Place. Ku mojemu zdumieniu pozwolono mi rozpocząć studia od razu na poziomie magisterskim, za co jestem bardzo wdzięczny, bo zaoszczędziłem kilkanaście tysięcy funtów i trzy lata życia.

Jakie myślenie o tańcu zaprezentowano ci w tej szkole?

W tamtym momencie, pewnie dlatego, że miałem z tyłu głowy przywiązanie do warsztatu i potrzebę technicznego doskonalenia się, tak silnie obecną w praktyce tańca towarzyskiego, szkoła londyńska wydawała mi się pociągająca, bo pozwalała mi zdobyć rzetelny warsztat taneczny. Szkoły na Wyspach są dość konserwatywne, ja też nie bardzo wtedy

wiedzialem, jakie sa inne mozliwosci, ze w Brukseli czy Amsterdamie sa szkoły bardziej eksperymentalne. Na tamtym etapie jednak zdobycie czegoś, czego nie miałem, czyli bazy związanej z baletem, tańcem współczesnym, z różnymi technikami, było mi potrzebne.

Dlaczego zaproponowano ci od razu studia drugiego stopnia?

Zawdzięczam to stosunkowo dobrej znajomości teorii tańca. Poza tym miałem wtedy dwadzieścia dwa lata, a moi koledzy z przesłuchania – po osiemnaście.

Jak zdobyłeś to zaplecze teoretyczne?

Już w czasie studiów politologicznych chciałem wiedzieć dużo na temat tańca i wszystko było dla mnie nowe. W tamtym okresie interesował mnie teatr tańca i taniec fizyczny, obejrzałem i przeczytałem wszystko, co związane było, na przykład, z DV8 Physical Theatre. Zresztą może dlatego wybrałem się na studia do Londynu.

Czy podczas studiów w LCDS wracałeś do tańca towarzyskiego?

Gdy studiowałem w Londynie, miałem ogromny kompleks tańca towarzyskiego i ukrywałem to doświadczenie. Wykreśliłem je z CV już na samym początku. Miałem poczucie, że gdybym zajął się wcześniej tańcem współczesnym albo gdybym poszedł do szkoły baletowej, to byłbym bardziej zaawansowany w swojej tanecznej karierze. Wchodząc do nowego dla siebie świata tańca współczesnego miałem poczucie, że niewiele mi dały te tysiące godzin w sali treningowej i setki turniejów tańca. Jednak z perspektywy czasu widzę, że ten okres nauczył mnie szacunku do warsztatu i do sztuki ruchowego, do wytężonej pracy związanej z detalami, która bardzo przydaje mi się dzisiaj.

Nawet jeżeli udało ci się wyzbyc manieryzmów, to czy nie jest tak, że ciało ciągle je pamięta? Czy taniec towarzyski nie był jednak formatywny dla kapitału fizycznego, którym dzisiaj dysponujesz?

Zdecydowanie. Do dzisiaj pamiętam wszystkie choreografie, które tańczyłem jako nastolatek. Myślę, że też dzięki temu zyskałem pewne walory ruchowe czy fizyczne, które świadomie stosuję dzisiaj w swoich występach czy w choreografiach i dzięki którym dostałem się na studia.

Czy w czasie nauki w LCDS miałeś możliwość podjęcia dodatkowych działań twórczych?

Mój dwuletni pobyt w Londynie był intensywny. Przede wszystkim poświęciłem się warsztatowej pracy z ciałem. Nie było zbyt dużo czasu po zajęciach, bo program był napięty. Poza tym właściwie wszystko było dla mnie nowe, nie spotkałem się wcześniej ani z techniką *release*, ani z bardziej formalnymi praktykami, jak technika Merce'a Cunninghama. Szlifowałem raczej warsztat niż głowę i swoje kreatywne podejście do tańca. Dopiero na drugim roku, kiedy

zaczynałem się przygotowywać do dyplomu, który dotyczył relacji widza i tancerza, opracowałem krótkie solo *site-specific*. Wtedy po raz pierwszy, przy pomocy jednej z nauczycielek, zacząłem wychodzić poza szkołę i szukać inspiracji związanych nie tylko z choreografią. Przedstawiłem improwizowaną strukturę choreograficzną, w której sam występowałem. Wtedy, niesłusznie, wydawało mi się to niezwykle innowacyjne, bo zrobiłem trzydniowy performans dla jednego widza. W każdym razie była to moja pierwsza praca choreograficzna. Próbowałem tworzyć i jednocześnie występować.

Po studiach od razu wiedziałeś, że wracasz do Polski, czy jednak pojawiła się myśl, by może zostać na Wyspach?

Doskonale pamiętam miesiące tuż przed oddaniem pracy magisterskiej i tuż po, kiedy zastanawiałem się nad tym, co dalej. Czy Londyn naprawdę mnie interesuje? Czy warto wracać do Polski, czy może udać się jeszcze do jakiegoś miasta, o którym nic nie wiem? Ponieważ byłem trochę rozdarty, szukałem kontaktu z polskim środowiskiem. Instytut Muzyki i Tańca przyznał mi stypendium w Uferstudios na dwa tygodnie, a Maria Stokłosa zaprosiła mnie do programu krótkich etiud tanecznych do muzyki Witolda Lutosławskiego z okazji obchodów jego roku w CSW. Większość moich koleżanek i kolegów na roku wiązała swoją przyszłość z przynależnością do jakiejś kompanii tanecznej. Ja również byłem na paru przesłuchaniach, dostałem też jedną pracę, ale wtedy już czułem, że niekoniecznie chciałbym być związany z jedną grupą. Nie zgadzałem się z figurą choreografa, który będzie mi mówił, co mam robić. Szukałem sposobu na pozostanie w Londynie, ale pociągało mnie też tworzenie w Polsce.

Kiedy nastąpił pełnoprawny debiut Pawła Sakowicza jako twórcy?

W 2014 roku w Instytucie Teatralnym, gdzie zaprezentowałem swoje solo *Bernhard*, nad którym pracę rozpocząłem podczas rezydencji w Berlinie w ramach wspomnianego konkursu IMiT. Później dostałem półroczne stypendium Ministerstwa Kultury na pracę nad tym spektaklem. Choreografia była bardzo ciekawa, jednak niezwykle chaotyczna, ponieważ pomimo przygotowania technicznego i teoretycznej wiedzy oraz przeczytania ogromnej liczby podręczników, nie wiedziałem do końca, co ze sobą zrobić na scenie.

A czemu tematem spektaklu był Thomas Bernhard?

Znajomi z Berlina podsunęli mi *Wymazywanie*. Od razu zaznaczyli, że czytanie przekładu jest mniej ciekawe niż oryginału. Nie znam niemieckiego, dlatego, zachwyciwszy się tą literaturą, czytałem ją po polsku i po angielsku. Poza tym wydawało mi się, że praca z jakimś innym medium jako partnerem dla tańca będzie ciekawa. Dość naiwnie zacząłem zatem od czytania tych superdługich zdań i tłumaczenia ich na język ruchowych partytur. Specyficzny dla Bernharda styl, sposób konstruowania języka był istotny na początku. Z czasem przestał być tak ważny, bardziej mnie interesował mój

stosunek do czytania Bernharda i właśnie tak powstała pierwsza próbna praca, którą pokazałem później parę razy, między innymi na Polskiej Platformie Tańca, co świadczy o tym, że był to zauważony debiut.

Co było potem?

Zdecydowanie bardziej obecny byłem jako tancerz i performer w cudzych pracach, między innymi w spektaklach Ramony Nagabczyńskiej czy Mikołaja Mikołajczyka, z którym pracowałem z seniorami. Bardzo ważne było spotkanie z Joanną Leśniewską i Art Stations Foundation. Byłem zaangażowany w wiele jej projektów, jak Alternatywna Akademia Tańca, jak spektakl holenderskiego choreografa Sjoerda Vreugdenhila *Skutki niezamierzone*, współpraca z Isabelle Schad czy praca nad projektem *Yanka Rudzka: Zaczyn* pod opieką Joanny Leśniewskiej i Janusza Orlika. W Poznaniu zrealizowałem też swój solowy *TOTAL*. Sporo też współpracowałem i współpracuję z Martą Ziółek i Alexem Baczyńskim-Jenkinsem. Z Martą przy *Monadologii* i *Zrób siebie*, z Alexem przy *Blask, słaba rozdzielczość, XXXX* i mniejszych performansach w galeriach w Kaliszu i w Łodzi. I jeszcze Iza Szostak i *Balet koparyczny*, bardzo ważna współpraca.

Czy funkcjonując w tych projektach, masz wrażenie, że jesteś częścią pewnego środowiska, rodzaju wspólnoty?

Tak, czuję się o tyle dobrze jako freelancer w Polsce, a szczególnie w Warszawie, że mam okazję współpracować z osobami, które lubię. Poza tym istotna jest możliwość kreowania wspólnie dyskusji wokół tańca i choreografii, budowania widowni, wspierania siebie nawzajem.

Czy w tym środowisku macie jakąś wspólną definicję tańca, czy też jest to raczej porozumienie na poziomie pragmatycznym – pomagacie sobie, na przykład, w szukaniu sal do prób, w pozyskiwaniu środków, ale na poziomie teorii różnicie się zasadniczo?

Myślę, że każdy z nas zbudowałby inną definicję tańca i inaczej określa swoje miejsce w tańcu. Ta współpraca dotyczy wielu aspektów, ale nie *stricte* ontologicznych. Wspomniana przez ciebie pomoc związana z miejscem na próby, owszem, istnieje, tak jak polecanie siebie nawzajem czy dzielenie się ofertami projektów. Staramy się stworzyć nieformalną giełdę, pomagając sobie wzajemnie.

Czy powiedziałbyś, że taniec jest twoją pracą?

Właśnie czytam *Artystę w pracy* Bojany Kunst i zgadzam się z tym, że rozmycie granic między pracą a czasem wolnym jest bardzo obecne w życiu artysty. Nie wiem, czy taniec to praca, bo pewne jakości przynależne odpoczynkowi – tak jak pisze Kunst – czyli kreatywność, budowanie wspólnoty, są składowymi pracy artystycznej. Odpowiem zatem może tak: taniec jest tym, czym się zajmuję i co pochłania cały mój czas.

Czym w takim razie dla ciebie jest taniec? Co to znaczy „tańczyć”? Co to znaczy być artystą w tej dziedzinie?

Kiedy myślę o tańcu, to siłą rzeczy myślę o ruchu, który jest fizycznym poruszaniem ciała, uczeniem się różnych rzeczy (to ruch bardzo wsobny), ale też ruchem związanym z reprezentacją i prezentacją, czyli występowaniem. Taniec to również ruch w trochę innym znaczeniu, czyli przemieszczanie się od miasta do miasta, od projektu do projektu, od warsztatu, kiedy uczę, do konsultacji, w których daję *feedback* twórcom innego spektaklu. Moim tańcem jest ruch związany z praktyką zapisywania tego, co mnie inspiruje, a także uczestnictwo w debatach czy sama chęć, żeby ludzie dostawali coraz więcej narzędzi umożliwiających mówienie o tańcu. Również wytwarzanie pewnych zjawisk, nazywanie tego, co się dzieje – to też jest taniec. Zależy mi również na tym, żeby taniec był inkluzywny, żeby wszyscy mogli tańczyć i żeby mogli zbudować sobie własny obraz w tańcu.

Te składowe mają bardzo zróżnicowany charakter. Jest choćby ta, którą można nazwać techniczną: umiejętności, które wymagają odpowiedniego treningu. Żeby zostać tancerzem, trzeba wykonać pracę nad sobą, co jest ciągle dla ciebie ważne. Z drugiej strony, ruch tancerza nie musi być estetycznym ruchem w wyizolowanej przestrzeni. Jaka jest relacja między tancerzem a ruchem? Czy się nad tym kiedyś zastanawiałeś, czy poddawałeś to analizie?

Jako tancerz jestem po prostu tym czymś, co może generować ruch, ale też ciekawe jest to, co nazywa się „negatywnymi przestrzeniami”, czyli jak wszystko poza mną też powoduje ruch i wpływa na sposób, w jaki się ruszam. To jest system zależności bardzo ciekawych do badania, bo ruch to również przestrzeń i czas, czyli podręcznikowe elementy kompozycyjne. Ruch to też rodzaj obecności i performowanie tego, co robię. To jest też ruch skupienia, ruch tego, jak patrzę, tego, jak pozwalam być oglądanym. Jest to dość skomplikowane.

Czyli taniec jest rodzajem zintensyfikowanej świadomości? Nigdy nie podchodzisz do ruchliwości bezrefleksyjnie, czy to już za dużo powiedziane?

Może tak, jest w tym intuicja, za którą podążam, bo wydaje mi się ciekawa. Kiedy pozwalam sobie na niemyślenie, idę za impulsem, mogą wydarzać się bardzo ciekawe rzeczy, ale jednocześnie lubię mieć kontrolę nad tym, co się dzieje ze mną i trochę sterować, nawet podczas improwizacji.

Jakie miejsce w twoim myśleniu o tańcu i ruchu zajmuje ciało?

Ciało w tańcu koncentruje się na indywidualnym doświadczeniu i to różni taniec od sportu. To doświadczenie, choć niby jest tanie, bo nie wymaga sprzętu ani dużych nakładów finansowych, jest rodzajem luksusu. W tańcu w sposób bardzo sensualny mogę podejść do tego, jak naprawdę się czuję i pracować poprzez swoje ciało z sobą samym także na poziomie psychicznym. W związku z tym wydaje mi się, że ciało w mojej pracy jest bardzo ważne. Jednocześnie dla mnie jako artysty samo ciało to wciąż za mało. Pewnie dlatego te prace, które dotąd zrealizowałem, i te, które mam w planie, mają

hybrydowy charakter, bo zawsze jest jakieś medium, które koresponduje z ciałem i ruchem, a czasami nawet je przyćmiewa. Tak jest w mojej ostatniej solowej pracy, w której przez pół godziny mówię napisany przez siebie tekst i „choreografowane” są tak naprawdę słowo i mój głos, bardziej niż skomplikowana sekwencja ruchowa, która pojawia się w pewnym momencie tej pracy. Więc ciało to nie tylko ruch, choć taniec opiera się na obserwacji tego, jak zachowuje się moje ciało.

Powiedziałeś, że taniec współczesny jest też rodzajem luksusu. Jak to rozumiesz?

Luksus związany jest, co zabrzmia fatalnie, z możliwością zatrzymania się i pobycia chwilę z samym sobą, a później – jeżeli mamy ku temu warunki – dzielenia się z innymi swoją praktyką czy doświadczeniem. Czym innym jest to, jak ja się czuję, a czym innym możliwość tańczenia czy przebywania z innymi ludźmi. Tylko w obecności tych innych ciał wytwarza się coś, co sprawia, że czujemy się lepiej. W tym sensie jest to luksus. Taniec jest dziedziną dość utopijną, bo skłania do pracy na wyobrażeniach. Na przykład: co by było, gdybyśmy byli więksi, mniejsi, zbudowani z innych faktur, innych substancji. Takie spekulacje pozwalają na dużą wolność i rozwój samego siebie. Już samotne przebywanie w sali prób podczas procesu tworzenia przedstawienia jest ogromnym luksusem. Myślałem o tym, kiedy pracowałem z Weroniką Szczawińską przy *Komunie Paryskiej*. Kiedy czytaliśmy *Communal Luxury* Kristin Ross, która opisuje, jak komunardzi czuli się szczęśliwi, bo mogli decydować o tym, jak spędzają czas ze sobą. Czas, który dzisiaj, w późnym kapitalizmie, nazwalibyśmy zmarnowanym, był tak naprawdę ogromnym bogactwem.

W twoich wypowiedziach taniec współczesny rysuje się jako przestrzeń, w której ciało staje się całkowicie autoteliczne. W codzienności, w pracy, nawet w innych rodzajach tańca ciało jest narzędziem do osiągnięcia jakiegoś pozacielesnego rezultatu, wypracowania zysku ekonomicznego, efektu scenicznego, względnie rodzaju konsumpcyjnej przyjemności, a w tańcu, jak mówisz, człowiek może się na chwilę zatrzymać, poczuć, kim tak naprawdę, na poziomie cielesnym, jest. To jest moment, gdy ciało wyłącza się z logiki systemowej, ze społeczeństwa na poziomie funkcjonalnym właśnie, po to, żeby odzyskać autonomię. Czy to może być atrakcyjne dla teatru?

Myślę, że tak.

A jak znalazłeś się w teatrze?

Teatr zawsze mnie interesował. Nie było chyba jednak takiego wydarzenia, które bezpośrednio sprawiło, że zapragnąłem tam też trochę powęszyć. Po liceum składałem nawet egzemplarz reżyserski do Akademii Teatralnej, ale to był tylko chwilowy pomysł. Szukałem kontaktów ze środowiskiem teatralnym po powrocie z Anglii. Na moje szczęście, pojawiły się drobne prace w teatrze. Ale realnym punktem startu była współpraca z Magdą Szpecht przy *Schubercie*. Szymon

Adamczak i Magda, bardzo słabo mnie znając, zapytali, czy chciałbym z nimi współdziałać. Zgodziłem się, ponieważ wcześniejsza praca Magdy (*Delfin, który mnie kochał*) mnie zainteresowała: podobała mi się, ale miałem też wrażenie, że traktuje się w niej choreografię przedmiotowo. W związku z tym przyjąłem chętnie propozycję i jestem bardzo wdzięczny, że miałem tak duży wpływ na to, jak kształtował się spektakl. Było w nim bardzo mało słów, większość z nich była wyświetlana na ścianie, głównym sposobem komunikacji był taniec. Praca okazała się również ciekawa ze względu na to, że współpracowaliśmy zarówno z zawodowymi aktorami, jak i z seniorami z Wałbrzycha. Poza tym był jeszcze kwartet smyczkowy, więc „aktorów” było bardzo wielu, a ja miałem okazję zaproponować coś każdej z tych grup. Zależało nam na tym, żeby nie budować przemocowej sytuacji, w której seniorzy są wykorzystywani jak maskotki, tylko żeby rzeczywiście można było wypracować coś interesującego dla zawodowców, dla amatorów i dla muzyków. Spektakl można odbierać jako mało widowiskowy, bo nie ma tam fajerwerków technicznych, choreografia nie jest imponująca. Obszar, który badam w mojej pracy, to balansowanie między kunsztem a bylejąkością. W *Schubercie* choreografia, o której pewien krytyk napisał, że to choreografia korekcyjna, bardzo zbliżyła nas do siebie, twórców i wykonawców, czego efektem był między innymi dwuletni program edukacji tanecznej, który zrealizowałem z Dorotą Kowalkowską i który w jakiś sposób zaraził miasto tańcem.

Mówisz, że było to doświadczenie szczególne także ze względu na reżyserkę...

Bardzo pociągające było to, że Magda komunikuje się bardzo szczerze, a jednocześnie jest zdystansowana wobec aparatu teatralnego. Jest bardzo inteligentna, a jednocześnie szuka w pracy i w spektaklach żartu, możliwości spuszczenia z tonu. Podczas naszej pracy miałem wrażenie, że odzieranie teatru z teatru jest bardzo ciekawym sabotażem, w którym chcę uczestniczyć. Chciałem podkładać tę minibombę razem z nią. Czułem i czuję, że teatr powinien się też trochę zmieniać i upatruję w bardziej performatywnym podejściu do teatru przyszłości tej dziedziny sztuki.

Czy oprócz *Schuberta* jakieś inne spotkania teatralne także kształtowały twoją wizję teatru?

Spotkanie z Weroniką Szczawińską, Agnieszką Jakimiak i zespołem Teatru Polskiego w Bydgoszczy przy *Komunie Paryskiej* było ciekawe, gdyż chcieliśmy założenia komunardzkie – współpraca bez lidera – przełożyć na proces tworczy. Próba okazała się w niektórych momentach rzeczywiście owocna, w innych utopijna i niemożliwa do zrealizowania. Również praca z Anią Smolar przy *Kopciuszku* była inspirująca, bo ona doskonale wiedziała, czego chce od spektaklu. Miała w głowie już na samym początku jego obraz, toteż podchodziła do pracy ze mną bardzo profesjonalnie, ale też pozwoliła mi na dużo ingerencji w konkretnych scenach czy działaniach. Myślę, że główną wartością pracy w teatrze jest

możliwość spotkania z różnymi osobami, dotykania różnych sposobów myślenia i dopasowywania tego, co mogę wnieść, do konkretnej sytuacji.

Czy w związku z tym wyobrażasz sobie jakieś modele pracy w teatrze, w których nie umiałbyś się odnaleźć?

Wyobrażam sobie, że nie przyjąłbym propozycji – albo zrezygnowałbym z takiej pracy – gdyby traktowano mnie zadaniowo, gdybym miał jedynie wypełnić czyjąś wizję, która byłaby mi w dodatku nieodpowiednio komunikowana, na przykład: „zrobmy dokładnie to, nie wiem jak, więc zrób to dla mnie”.

Czym różni się praca choreografa w tańcu od pracy choreografa w teatrze dramatycznym?

Choreograf w spektaklu tanecznym pełni funkcję reżysera, głównego twórcy. Choć od jakiegoś czasu choreografowie współpracują z dramaturgami, nadal pozostają głównymi autorami konceptu świata scenicznego. W spektaklu teatralnym choreograf jest z kolei tylko jednym z realizatorów. Miałem dotychczas dobre doświadczenia pracy, w której decyzje dotyczące kształtu spektaklu podejmowane były w sposób demokratyczny. To wciąż jest sytuacja wyjątkowa. Z tym wiąże się potrzeba uświadomienia widzom, że rola choreografów w procesie powstawania wielu spektakli nie ogranicza się już tylko do realizacji wizji reżyserskiej.

Jaki zatem powinien być, według ciebie, model współpracy choreografa i reżysera?

Byłoby idealnie, gdyby reżyser mógł współpracować z choreografem jeszcze przed rozpoczęciem prób z zespołem. Wtedy jest szansa na bardziej spójną koncepcję i sprawniejsze komunikowanie. Pożądane jest też traktowanie siebie nawzajem jako ekspertów. Jako choreograf, mogę proponować coś z innego porządku, możemy rozmawiać o tym z reżyserką, wspólnie sprawdzać różne warianty. Pojawia się ostatnio tendencja do fluktuacji pomiędzy dziedzinami, więc może ciekawie byłoby, gdyby od czasu do czasu choreograf mógł zrealizować, czyli w zasadzie wyreżyserować, spektakl w teatrze dramatycznym.

Jak widzisz kwestię współpracy choreografa i reżysera podczas prób? Jakie masz w tej kwestii doświadczenia?

Miałem to szczęście, że dawano mi dość dużo czasu na początkowym etapie prób. Poprzez ćwiczenia związane z konkretną techniką tańca czy też jogą, pilatesem, ćwiczeniami kompozycyjnymi uruchamialiśmy zespół, wytwarzając przy okazji porozumienie – poprzez zmęczenie zespół mógł się zintegrować w inny niż zazwyczaj sposób. Czasami warto oddać – i tak bywało – niektóre próby choreografowi, bez obecności reżysera. Jak można się domyślić, na początku jest więcej czasu na taniec, a im bliżej premiery, tym rozgrzewki stają się krótsze. Wtedy ważniejsza staje się praca nad całością, a dla choreografa jest już miejsce tylko na konsultacje, delikatne przesunięcia oraz sprawdzanie, jak to koresponduje

z całym przedstawieniem. Muszę podkreślić, że bardzo cenię u reżyserów – bo pracowałem głównie z reżyserkami – to, że pozwalamy sobie na obustronne, na bieżąco robione uwagi, które od razu możemy wypróbować. Nie mam nikomu za złe, jeżeli proponuje jakieś ćwiczenie. Tak samo reżyserka nie ma mi za złe, gdy dam uwagę, która formalnie należy do jej kompetencji. Traktowanie siebie jako ekspertów w danej dziedzinie, a jednocześnie bycie otwartym przynosi najlepsze rezultaty.

A jak jest z aktorami? Czy masz jakiś wypracowany sposób komunikowania się z nimi?

Współpracę z aktorami bardzo lubię, dlatego że pewne rzeczy, które przez tancerzy są przepracowane aż za bardzo, okazują się dla aktorów ciekawe, nowe, zbyt rzadko obecne w teatrze. Mam wrażenie, że często drobna uwaga, czysto praktyczna, dotycząca ciała lub abstrakcyjnej, a nie emocjonalnej wyobraźni, pozwala dość szybko uzyskać interesujący efekt. Dbam o zaufanie aktorów, żeby później dawać im coraz trudniejsze zadania i nie bać się prób nieudanych, które w środowisku tańca, w jakim się obracam, inaczej niż w teatrze, zdarzają się bardzo często i w rezultacie okazują się najważniejsze. Dawanie sobie czasu na zmarnowanie tylko po to, by odrzucić rzeczy zbędne, jest kluczowe w procesie pracy. Mam natomiast wrażenie, że próba teatralna jest zdecydowanie zorientowana na produkt, w związku z czym niemal zawsze powinna być efektywna. Rozumiem to, ale mam też wrażenie, że w tym pośpiechu czasem gubią się subtelności.

Czy zdarzyło ci się spotkać aktora, który miał awersję do aktywnego używania ciała na scenie? Czy musiałeś kiedyś kogoś w teatrze odblokowywać?

Tak, zdarzało się, że ktoś w niemal dziecięcy, uparty sposób odrzucał jakąś propozycję tylko dlatego, że nie wychodziła od reżyserki. Najczęściej zmieniałem wtedy strategię, mówiłem o tym w inny sposób, tłumaczyłem, czemu służy dane ćwiczenie. Był też jeden przypadek klinicznie beznadziejny, gdy zmuszony zostałem uznać, że nie będę tracił zdrowia na współpracę z tym aktorem.

Czy wierzysz w to, że aktor, który neguje sensowność ruchu w teatrze, może odkryć jego moc komunikacyjną tylko dlatego, że znalazł się w „rozruszanym” towarzystwie? Czy można człowieka otworzyć od zewnątrz – poprzez obserwację ćwiczeń albo za pomocą łagodnej perswazji, namawiania, by zaczął ćwiczyć?

Myślę, że to się może wydarzyć, choć nie słyszałem o wielu takich przypadkach. Najtrudniejsze jest zbudowanie zaufania do pomysłu, który wydaje się nie przystawać do teatralnego *decorum*. Kiedyś aktor oznajmił, że nie będzie wykonywał ćwiczeń, ponieważ nie jest tancerzem i nie po to był w szkole teatralnej, żeby teraz tańczyć. Zaproponowałem wtedy improvizację ruchową, dość usystematyzowaną, i kiedy cała reszta się w niej dobrze bawiła, a osoba odrzucająca ten pomysł siedziała i przyglądała się, nastąpił przełom. W pewnym

momencie – ambicja wzięła górę – aktor wbiegł na scenę, zaczął wykonywać pompki i przysiady, okazał się najsprawniejszym atletą w zespole. Na szczęście, częściej spotykam aktorki i aktorów, którzy nie boją się ruchu czy ośmieszenia i chętnie podejmują różne wyzwania.

Czym innym jest praca z aktorem, gdy w sali prób jesteś tylko ty i aktor, czym innym praca z aktorem, gdy obecny jest też reżyser, prawda?

Tak. I znowu nie ma jednego modelu, bo każda współpraca jest inna, ale na pewno nie pomaga niezdecydowanie. Nawet wtedy, gdy sugeruję poszukiwanie w jakimś kierunku, zadając pytanie lub kreując zdanie, wiem dokładnie, jak to ma wyglądać. Nie pozwalam się zbić z tropu.

Jak wyglądają twoje relacje z teatrem jako instytucją? Czy zauważasz u dyrektorów czy kierowników różnego szczebla jakiś powtarzalny rodzaj podejścia do roli choreografa? Czy wciąż panuje stereotypowe rozumienie pracy choreografa?

Myślę, że dzisiaj nie jest już tak zaskakujące, kiedy reżyser, przedstawiając listę swoich współpracowników dyrektorowi teatru, umieszcza na niej choreografa. Obserwujemy *boom* na choreografię w teatrze. Coraz rzadziej padają już pytania: ale po co ten choreograf? dlaczego on ma zarabiać tak dużo? Dyrektorzy, kierownicy, inspicjenci nie zawsze jednak rozumieją, że choreograf może być na każdej próbie, może te próby zaczynać albo sam je prowadzić, a więc ma istotny wpływ na całokształt spektaklu. Oczywiście, istnieją różne podejścia, niektórzy chętnie robią w jedną próbę scenę balu, ja jednak wolę poświęcić dużo czasu, być na wszystkich próbach albo przynajmniej na większości.

Myślisz, że taniec ma coś do zaoferowania instytucji?

Wierzę, że dzięki intensywnej obecności tańca czy choreografii w teatrze zwiększy się, koniec końców, zainteresowanie widowni ruchowymi aspektami teatru, co wzbogaci jego ofertę, a może też przyciągnie nowych widzów. Są już teatry, które mają mniej lub bardziej skromny program taneczny, najczęściej wspierany przez Instytut Muzyki i Tańca albo inne instytucje związane z finansowaniem tańca. Nawet małe decyzje – zaproszenie przez teatr zespołu czy indywidualnych artystów tańca do prezentacji swoich prac, organizacja spotkań czy warsztatów tanecznych dla dzieci – są krokiem w dobrą stronę. Instytucja powoli, ale systematycznie się otwiera. Powierzenie choreografowi zrealizowania spektaklu za ponad dziesięć tysięcy złotych zdarza się bardzo rzadko, ale mam nadzieję, że tych przypadków będzie coraz więcej, bo to czyni instytucję bardziej interesującą.

A co powiedziałbyś na taki pomysł jak choreografia instytucji? Czy człowiek tańca może funkcjonować na poziomie organizacji pracy w teatrze, maszyny ludzkiej, która ten produkt wytwarza? Mówiliśmy o tym, że taniec współczesny to rodzaj filozofii życiowej, uwrażliwienie na najbardziej podstawowy wymiar naszego życia, jakim jest ruchliwość.

Czy widziałbyś w tym kontekście jakieś zadanie dla choreografa w ramach instytucji?

Jakiś czas temu zastanawiałem się, dlaczego duże teatry nie mają etatowego choreografa, a zdarza im się przecież zatrudniać dramaturga lub całe zespoły dramaturgów. Co by było, gdyby taniec również miał swojego etatowego reprezentanta, który ma rzeczywiście mocny głos, zarówno w codziennym funkcjonowaniu teatru, jak i w budowaniu jego linii programowej? Może właśnie obecność takiej osoby w teatrze na co dzień, w ścisłej współpracy z dyrektorem artystycznym, pozwoliłaby na budowanie bardziej kolażowego programu, z całym zapleczem różnych działań towarzyszących, które pozwoliłyby otworzyć teatr, zbudować silne relacje z innymi dziedzinami. Choreografia nie boi się spotkań z teatrem, ze sztukami wizualnymi, z filmem. Może to moglibyśmy też dać instytucji teatralnej? Poza tym, na poziomie organizacji pracy tancerze mogą podzielić się cennymi doświadczeniami, bo najczęściej są też własnymi producentami i menedżerami. Jesteśmy choreografami, wykonawcami, pracujemy ze światłem, piszemy notki, dbamy o media. Nasza umiejętność szybkiego adaptowania się i wielozadaniowość mogłyby się przydać w instytucji. Dzisiaj choreografia nie jest już tylko układaniem kroków. Obecność choreografa, czy szerzej – ludzi tańca – w teatrze mogłaby całej tej maszynerii uzmysłwić, że można inaczej patrzeć na działanie instytucji, która jest przecież ucieleśniona, ruchoma. Wrażliwy na ruch dyrektor inaczej kształtuje repertuar, inaczej pod jego wodzą teatr komunikuje się z widzem. Taki teatr znacznie szerzej portretuje skomplikowany świat, w którym żyjemy. Przestaje być dostarczycielem spektakli, staje się mikrokosmosem społecznym.

Jakie masz plany na przyszłość?

Na jesień wracam do Wilna do Teatru Narodowego z Łukaszem Twarkowskim i Anką Herbut, lato spędziłem w Wiedniu na stypendium danceWEB. A po Wilnie rozpocynam pracę nad projektem *Jumpcore*, który inspirowany jest postacią Freda Herko, a głównym elementem choreograficznym będzie skok. To praca, którą pokażę w Lublinie, a potem w Warszawie.

To będzie solo?

Zobaczmy. Jakaś mała forma, może duet. Na razie zacząłem pracować sam z Mateuszem Szymanówką. Do planowanej pracy dotyczącej tańca towarzyskiego już wybrałem część współpracowników oraz performerki. Na razie szukam możliwości jej realizacji, może właśnie na scenie teatru dramatycznego? Roboczo nazwałem to *Masakra*. Weźmiemy pod lupę egzotyczny materiał ruchowy i rywalizację.

Rozmowa odbyła się w sierpniu 2017 roku.