

Wiedzieć, jak nie wiedzieć

„**Otwarcie na niewiadomą**, wręcz rzucenie się w nieznane, jest w mojej pracy kluczowe” – mówi tancerka i choreografka **Ramona Nagabczyńska** w rozmowie z Marcinem Miętusem.

MARCIN MIĘTUS Centralnym tematem *Anonimowych performerów* jest performowanie. Czy utożsamiasz je z byciem na scenie?

RAMONA NAGABCZYŃSKA Według klasycznej terminologii performowanie oczywiście nie ogranicza się do sceny, bo performować można też życie codzienne, seksualność, tożsamość itd. Ja przyglądam się sytuacji osoby znajdującej się w ramach określonego dyspozytywu scenicznego. Wchodzenie w rolę może nastąpić w momencie wejścia na scenę, nawet gdy przemówi się na niej jako „ja”. To „ja” nie jest wówczas przypadkowe, jest wykreowane. W *Anonimowych performerach* dużo gramy z performowaniem i nieperformowaniem, wchodzeniem w rolę sceniczną i wychodzeniem z niej. Istnieje przekonanie, że w przypadku tego drugiego porzucamy rolę na rzecz „siebie”. Prawda jest taka, że porzuca się jedną rolę na rzecz drugiej. Nigdy nie dochodzi do załamania tego performansu, tylko do jego przekształcenia.

MIĘTUS Co osobiście daje Ci performowanie?

NAGABCZYŃSKA Wobec performowania mam chyba psychologiczną potrzebę. Nie postrzegam siebie jako zbyt śmiałą osobę, choć pewnie z czasem to się zmieniało, właśnie pod wpływem performowania. Byłam bardzo nieśmiałym dzieckiem. Performowanie nadało mi takiego poczucia, że jestem widzialna. To poczucie widzialności wiąże się również z tym, że nie muszę się nią krępować. Paradoksalnie, mimo że bycie na scenie stanowi obnażającą sytuację, to jest w jakiś sposób chroniące.

MIĘTUS I może być uzależniające. Pamiętasz, kiedy narodził się pomysł na *Anonimowych performerów*?

NAGABCZYŃSKA Zaczęło się od szukania wspólnego mianownika dla doświadczeń performerów funkcjonujących w bardzo różnych konwencjach scenicznych. Wybrałam performerów, którzy wydawali mi się zwierzętami scenicznymi, takich, dla których występowanie jest nie tylko zawodem, ale i sposobem bycia w świecie. Nie martwiłam się tym, czy rzeczywiście tak o sobie myślą, ponieważ podczas procesu interesowało mnie konstruowanie prawdy o sobie, a nie prawda jako taka.

MIĘTUS Często gościnne osoby stanowią dla teatru wyzwanie.

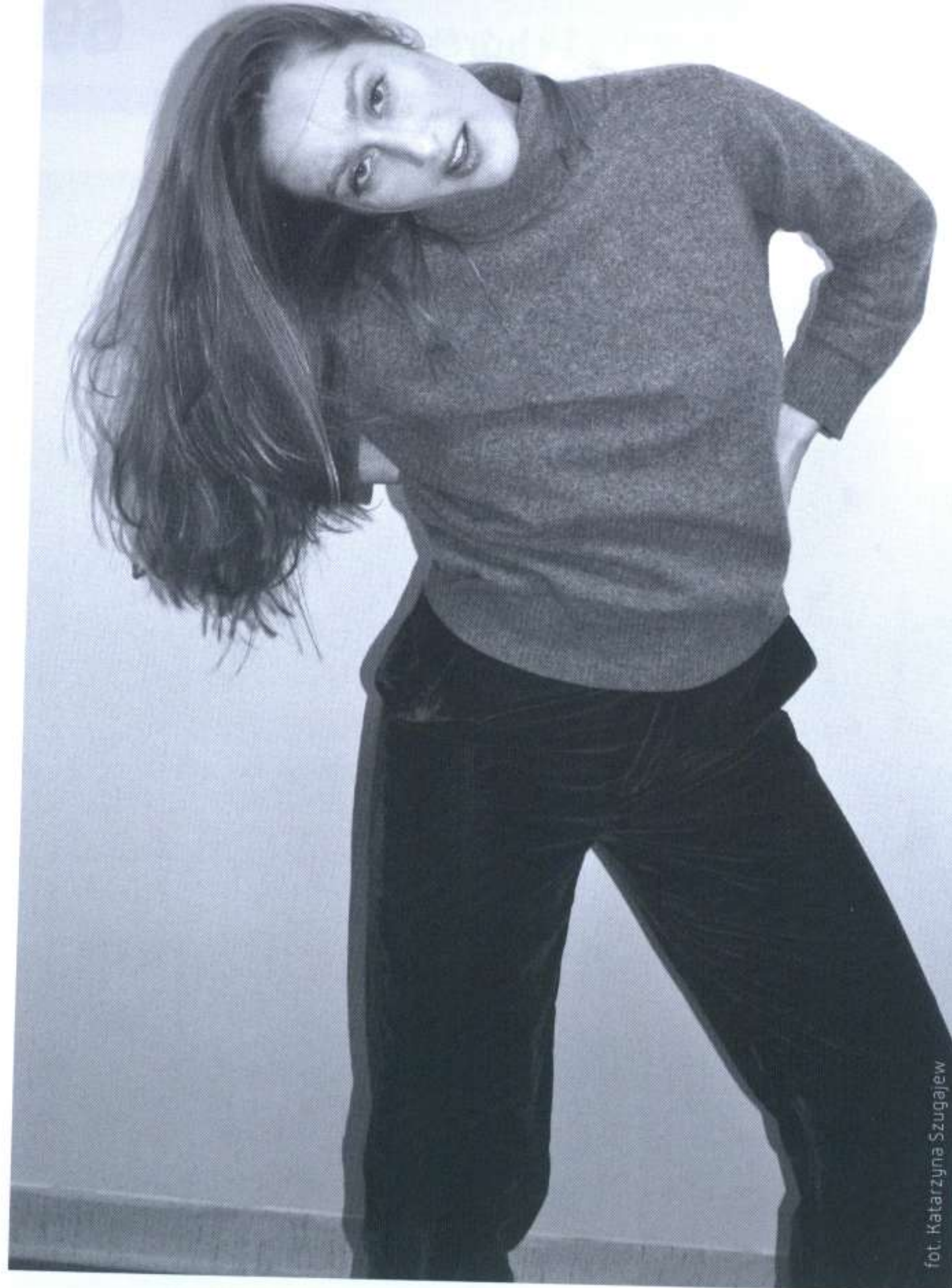
NAGABCZYŃSKA Możliwe, że dla Teatru Studio korzystne było zatrudnianie ludzi z zewnątrz, bo akurat w tym samym czasie szykowano dużą premierę angażującą wiele osób. Dzieje się to jednak ze szkodą dla budżetu spektaklu; w jego ramach mieszczą się honoraria zaproszonych przeze mnie artystów. Wydaje mi się, że to też kwestia niedysponowania przez Studio ogromnym zespołem, takim jak choćby w Starym Teatrze czy w Teatrze Dramatycznym. W takich teatrach otwartość na gościnne występy może być mniejsza. Pojawia się wówczas wymóg, żeby w takim projekcie brali udział tylko aktorzy z zespołu.

MIĘTUS Czy generuje to problem?

NAGABCZYŃSKA W moim przypadku rodzi to myślenie w kategoriach: „Jak ja sobie poradzę?”. Pracowanie wyłącznie z aktorami dramatycznymi byłoby dla mnie sporym wyzwaniem. Wydaje mi się, że musiałabym również iść na więcej ustępstw artystycznych. W *Anonimowych performerach* trzy osoby – Bożna Wydrowska, Karolina Krackowska i ja – są z pola choreografii, a Rob Wasiewicz jest rodzajem pomostu między światem tanecznym a aktorskim, który w tym spektaklu reprezentuje Maja Pankiewicz. Maja, jako aktorka, pozostała w mniejszości, musiała się więc w pewnym sensie poddać i otworzyć na to, co proponuję.

MIĘTUS Myślisz, że to kwestia narzędzi bądź przyzwyczajen aktorów, które są inne niż u tancerzy?

NAGABCZYŃSKA Tak, to inny sposób pracy. Polega chociażby na innym nastawieniu do materiału. Moje doświadczenie pokazuje, że w choreografii proces się w pewnym sensie nie kończy. Wybranie materiału, na którym będę pracować, stanowi ledwie załączek, coś, co będzie się jeszcze długo rozwijać, zmieniać. W teatrze też można poszukiwać, jednak mam wrażenie, że w obrębie repertuaru stricte aktorskiego. W choreografii narzędzia znajdują się poza klasycznym kanonem pracy tancerza czy tancerki. Dzięki temu można wejść w przestrzenie, których



fot. Katarzyna Szugajew

Nie interesuje mnie przeszczepianie, ale rozwijanie tego, co ktoś posiada. Zależy mi na tym, żeby performerzy robili coś, czego nie robili wcześniej. Nie chodzi o wykonywanie innej czynności, tylko o podejście do niej w inny sposób.

Ramona Nagabczyńska

się kompletnie nie zna. Otwarcie na niewiadomą, wręcz rzucenie się w nieznane, jest kluczowe. Taka praca wymaga jednak odpowiedniego nastawienia i gotowości na przekroczenie tego, co się już wie.

MIĘTUS U aktorek i aktorów wygląda to z Twojej perspektywy inaczej?

NAGABCZYŃSKA Tam grzebie się raczej wewnątrz znanych już narzędzi aktorskich. Szuka niuansów wokół materiału, który jest dostępny. W związku z tym, że aktorzy najczęściej ogniskują swoją pracę wokół tekstu, ważne jest dla nich wydobywanie sensów z tego, co robią na scenie. W mojej pracy natomiast nie lubię, kiedy performerzy czują się zbyt wygodnie w materiale, a tym bardziej w odnajdywanych przez siebie sensach. Jak tylko zaczną dotykać jakiegoś sensu, powinni skrócić w jakąś nieznaną drogę. Często sięgam po znane konwencje taneczne lub performatywne, jednak używam ich po to, żeby wykroczyć poza nie i znaleźć przestrzeń performatywną, której nie znamy.

MIĘTUS To brzmi jak rzucanie się na bardzo głęboką wodę.

NAGABCZYŃSKA Często tak to wygląda. Gdy przyszedłam na pierwszą próbę do *Anonimowych performerów*, powiedziałam: „Słuchajcie, ja nie do końca wiem, co robię, chciałabym, żebyśmy nie wiedzieli wspólnie”. W pracy oczekuję takiego rodzaju otwartości. Tego, że w tym niewiedzeniu w końcu zaczniemy wiedzieć, jak nie wiedzieć. Musimy jednak dość długo nie wiedzieć, zaakceptować ten stan i czuć się pewni w tej niewiedzy.

MIĘTUS Myślę, że aktorzy i aktorki uczący się improwizacji są gotowi na takie działanie, ale bycie w niewiedzy przez długi czas może stanowić trudność.

NAGABCZYŃSKA Z jednej strony jest to bardzo obnażające, z drugiej wymaga więcej pracy. Uczenie się tego, jak się nie frustrować, że cały czas się nie wie, również jest istotne i przynosi korzyści w postaci efektów. Podobnie jak gotowość na zmiany do ostatniego momentu.

MIĘTUS Kiedy dochodzi u Ciebie do finałowego etapu pracy nad spektaklem?

NAGABCZYŃSKA Bardzo różnie. Najczęściej wydaje mi się, że spektakl jest gotowy dwa tygodnie lub dziesięć dni przed premierą, potem osoba, z której zdaniem się liczę, przychodzi na feedback i – wymieniając, co nie działa – mówi, że spektakl wcale gotowy nie jest. Następuje moment, w którym porzucam laury, na których właśnie osiadłam, i robię coś, co przebija ten komfort, w którym się znaleźliśmy. To jest zwykle dobry moment na zduszenie mojej tendencji do nadmiernej kontroli, potrzebne zwłaszcza wtedy, gdy pracuję z większą liczbą osób. Przy *Silenzio!* w Nowym Teatrze nie było dużo zmian w strukturze, ale znalazły się w niej materiały, które były na tyle sztywne, że trzeba było je poluzować. Dopiero wtedy spektakl osiągnął potencjał, którego oczekiwałam. W *Częściach ciała* na tydzień przed premierą byłam gotowa, żeby zaprosić ludzi na próbę. Ich uwagi spowodowały pewne zmiany, więc spektakl w takiej formie, w jakiej został zaprezentowany, był gotowy chyba dwa dni przed premierą. Do ostatniej chwili miałam na przykład scenę, w której odtwarzałam jeden do jednego teledysk Sinéad O'Connor, z którego korzystałam. Finalnie zdecydowałam się na coś innego.

MIĘTUS Czyli praktyka zapraszania ludzi na pokaz pracy przed premierą działa budująco?

NAGABCZYŃSKA Tak, ale musiałam się tego nauczyć. Długo przeszkadzała mi w tym moja nieśmiałość, stresowałam się, jak ktoś przychodził na próbę. Miałam zawsze bardzo osobisty stosunek do tego, co robiłam. Nie byłam pewna swego i to wiązało się z wątpliwościami, zwłaszcza w przypadku niegotowego dzieła. Po doświadczeniu takiej praktyki przy *Częściach ciała* zrozumiałam, jak bardzo jest to potrzebne. To była też pierwsza moja praca, podczas której skorzystałam z pomocy osób zajmujących się dramaturgią [Mateusza Szymanówki i Agaty Siniarskiej – przyp. M.M.], miałam także narzuconego z góry mentora z sieci APAP, w której wtedy byłam.

MIĘTUS Od tego czasu regularnie zaczęłaś współpracować z Agatą Siniarską. Na jakim etapie pracy zwykle ją zapraszasz?

NAGABCZYŃSKA Przy *Częściach ciała* przyszła tylko kilka razy, ale jej udział był bardzo intensywny. Muszę też na to uważać, ponieważ Agata ze względów zawodowych często wyjeżdża, co powoduje we mnie rodzaj napięcia. Wiem, że nie mogę się za bardzo uzależniać od jej zewnętrznego oka. Jest to szczególnie trudne przy pracy nad solo. Gdy robiłam *Błogo* w Muzeum Narodowym, gubiłam się, gdy jej nie było. Przy *Anonimowych performerach* zaprosiłam Agatę już na samym początku. Nauczyłam się w jakiś sposób uwewnętrznić to, co mi dawała na próbach, na których była. Innymi słowy – dalej prowadzić proces sama w taki sposób, jakbyśmy były we dwie. Po przebytych doświadczeniach nabrałyśmy tak silnej relacji twórczej, że do pewnego stopnia możemy traktować się nawzajem jak własne oczy.

MIĘTUS Domyślam się, że pomaga także to, iż Siniarska – oprócz bycia dramaturżką – jest choreografką i performerką.

NAGABCZYŃSKA Tak, to jednocześnie sprawia, że granice między rolami nie są zawsze takie jasne.

MIĘTUS Co masz na myśli?

NAGABCZYŃSKA Agata może zasugerować rozwiązanie choreograficzne. Ja oczywiście mogę z tego skorzystać lub nie, a moją decyzyjność podpieram tym, że podpisuję się pod daną pracą jako choreografka.

MIĘTUS Ze swojej perspektywy odnoszę wrażenie, że te linie między choreografowaniem a dramaturgią są o wiele płynniejsze niż w przypadku reżyserowania i pracy z dramaturgiem. Skoro jesteśmy już przy rolach – czy bycie performerką we własnej pracy choreograficznej jest łatwe?

NAGABCZYŃSKA Wcale. Teraz pracuję w projekcie, w którym nie występuję, i widzę, jaki to jest luksus.

MIĘTUS Co więc zmienia bycie w środku?

NAGABCZYŃSKA Stwarzam choreografię i buduję dramaturgię od wewnątrz. Korzystam z narzędzia, które bardzo cenię: nie patrzę, jak to działa, ale sprawdzam od środka. Kiedy w momencie przebiegu czuję od wewnątrz, że coś nie styka, to wiem, że jest to głębszy, dramaturgiczny problem, który łatwiej mi wtedy rozwiązać. Mam poczucie, że dzięki tej perspektywie dramaturgia całości jest bardziej choreograficzna. Nie wiem, jak to inaczej określić. Ta logika jest bardziej...

MIĘTUS Organiczna?

NAGABCZYŃSKA Nie chodzi tylko o organiczność. Raczej o funkcjonowanie materiału na różnych poziomach – jakiego typu wizualność ten materiał wytwarza, jakie sensory się z niego wyłaniają, jak i czy doświadczenie performowania materiału wpływa na doświadczenie widza. Wierzę, że jednym z zadań osób tworzących spektakle jest wykreowanie spójnego świata. Performerzy muszą móc istnieć w tym świecie. Ich doświadczenia powinny współistnieć na równych zasadach co doświadczenia widzów, bo inaczej jedni są zakładnikami drugich. Może nie jestem modelową widzką, ale nie jestem w stanie poddać się spektaklowi, jeśli osoby występujące nie są zainteresowane tym, co robią.

Ponadto od wewnątrz mogę pokierować materiałem tak, żeby pociągnąć resztę performerów w zupełnie inne rejony, niż mogłabym zrobić to z pozycji siedzącej i oglądającej choreografki. Gdy jestem w środku, jestem bliżej. Rozumiem problemy performerów, bo często są też moimi problemami, a nawet jak nie są, to czuję je na skórze i łatwiej jest mi z nimi empatyzować. Nasza bliskość daje nam wrażenie uczestnictwa we wspólnej misji, gdzie każdy ma głos i sprawczość. Bycie w środku jest remedium na tendencje do tworzenia się dwóch antagonistycznych obozów: performerów i twórców.

MIĘTUS To jest bardzo ciekawe, co mówisz o tej dramaturgii z wewnątrz. Stawiając poprzednie pytanie, miałem raczej na myśli dość prowokacyjną tezę, że nie chcesz porzucać performowania, skoro już masz na to okazję.

NAGABCZYŃSKA Oczywiście, lubię występować. Jest to też podyktowane względami ekonomicznymi – jako freelancerka muszę mieć jakieś grania. Żyję w innych warunkach niż etatowi aktorzy.

MIĘTUS Aspekty myślenia o ekonomii zatrudnianych osób widzę również w zapraszaniu gościnnych performerów. Myślę tu na przykład o Karolinie Krackowskiej, którą widzę coraz częściej także w teatrze – na przykład w *Halce* czy *Melodramacie* Anny Smolar – co daje jej w miarę regularną pracę.

NAGABCZYŃSKA Mi to z kolei uruchamia myślenie dotyczące gotowości teatrów na współpracę z choreografką bądź choreografem. Uważam, że w teatrach, do których zaproszona jest taka osoba, zespół powinien być mieszany. Skoro Rob Wasiewicz – jedna z nielicznych osób aktorskich po Szkole Teatralnej w Bytomiu – dostał etat, nie widzę przeszkód, żeby teatry repertuarowe otworzyły się na osoby o różnorodnym wykształceniu, w tym tanecznym.

MIĘTUS Zwłaszcza że dziś bardzo często poszukuje się specyficznych osób, o konkretnych umiejętnościach bądź niestandardowych sposobach gry.

NAGABCZYŃSKA Albo na odwrót: w szkołach teatralnych można by stawiać na inne umiejętności, na przykład performatywne, czy po prostu innego typu niż praca z tekstem. Jest wiele metod aktorskich, niektóre z nich bardzo mocno bazują na ciele. Poznanie większej liczby różnorodnych technik byłoby czymś bardzo pozytywnym, już nie mówiąc o zajęciach tanecznych czy somatycznych.

MIĘTUS Poszerzenie aspektów pracy w szkołach pomogłoby w otwarciu się teatru na performans i choreografię?

NAGABCZYŃSKA Tak. Myślę, że dobrze wpłynęłoby też na współpracę z reżyserami z zagranicy, którzy posługują się niekonwencjonalnymi metodami pracy. Zauważam, że od strony aktorów często pojawia się głód poznania innych podejść do performatyki niż te, do których są przyzwyczajeni. Procesy twórcze natomiast są zbyt krótkie, żeby skupiać się na uczeniu nowych umiejętności scenicznych. Zazwyczaj odbywa się to jedynie w zakresie, który jest niezbędny do tego, żeby skleić spektakl, a im dalej od premiery, tym te umiejętności coraz

bardziej zanikają. Wymaganie od performerów umiejętności, których nigdy nie rozwijali, rodzi w nich frustrację i brak zaufania do siebie, a to nie są dobre warunki do pracy.

MIĘTUS Czy taki rodzaj myślenia wyniosłaś z edukacji za granicą?

NAGABCZYŃSKA Akurat jeśli chodzi o moje wykształcenie, to jest ono dość tradycyjne. W Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie, którą ukończyłam najpierw, były co prawda inne możliwości niż tańczenie na puentach, ale to dalej było ważne. Program szedł w myśl „mydło i powidło”, ale w dobrym znaczeniu tego zwrotu. Na mojej następnej uczelni, The Place w Londynie, zajmowaliśmy się przede wszystkim tańcem modern i tańcem współczesnym. Rozwijałam się na pewno technicznie, artystycznie nie do końca. Istotne było dla mnie w tamtym czasie bycie w obiegu, podłączenie do rynku funkcjonującego w Londynie, a The Place do pewnego stopnia to gwarantowało. Tego brakowało moim zdaniem ośrodkowi we Frankfurcie, który jest odizolowany od rzeczywistości rynkowo-tanecznej. Podobnie jest zresztą, jak sądzę, z Wydziałem Teatru Tańca w Bytomiu. Natomiast przez wiele lat pracowałam w Londynie dla zespołu Clod Ensemble, który pracował z mieszaną, aktorsko-taneczną obsadą. Tam doceniłam nie tylko otwartość aktorów na materiał ruchowy, ale również wielość podejść do samego aktorstwa.

MIĘTUS Miałas szansę rozwoju po powrocie do Polski?

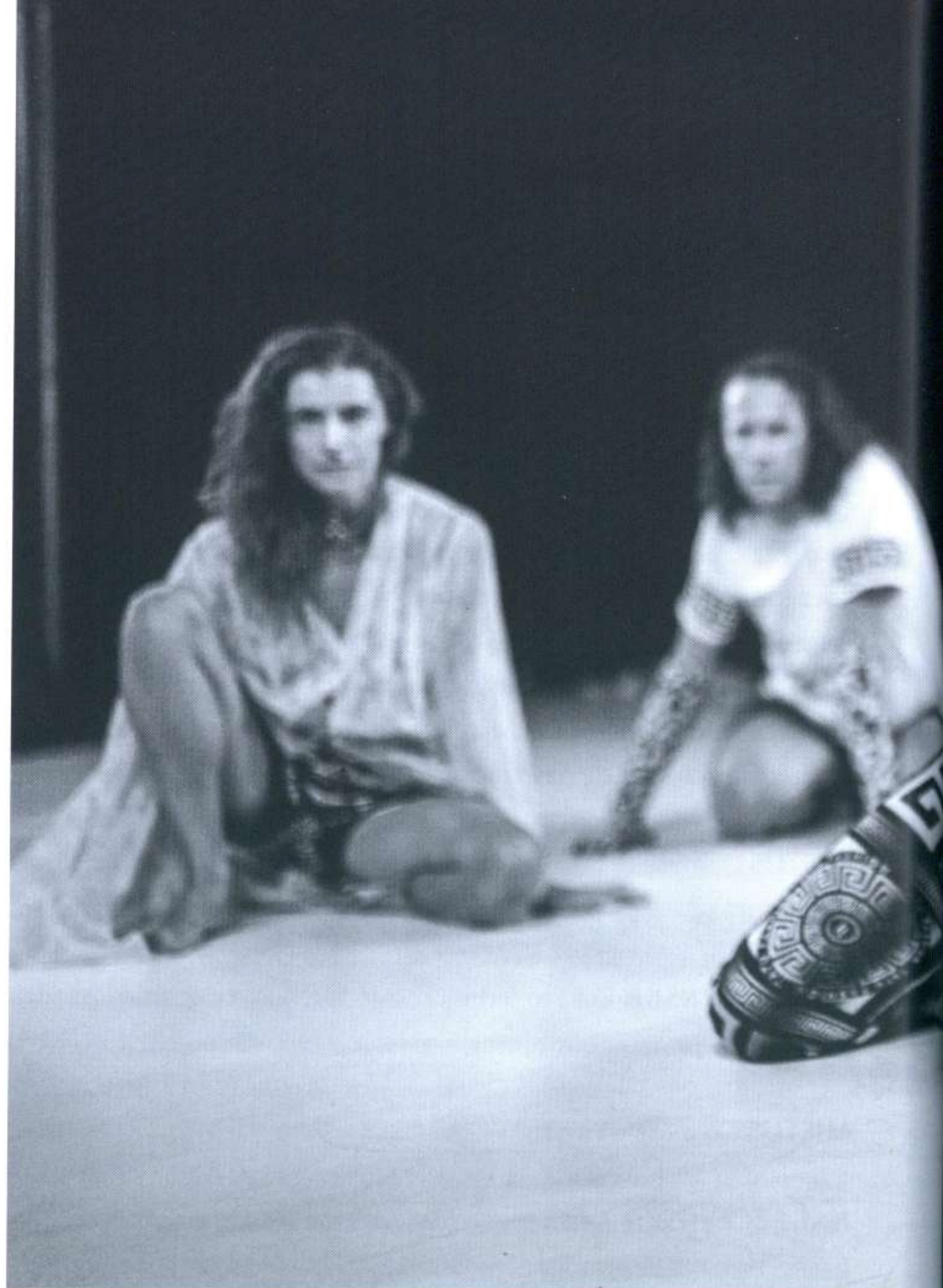
NAGABCZYŃSKA Najwięcej skorzystałam z Alternatywnej Akademii Tańca, programu prowadzonego przez Joannę Leśniewską w ramach Starego Browaru Nowego Tańca w Poznaniu. Nauczyłam się tam, że nie ma czegoś takiego jak zły sposób myślenia. Obserwowałam wówczas, jak nawet najdziwniejsze pomysły, które w życiu nie przyszłyby mi do głowy, rozwijały się w niezwykle prace. Odkryłam wówczas, że wszystko może być materiałem choreograficznym. To był fantastyczny program, bardzo chciałabym, żeby coś takiego wydarzyło się ponownie.

MIĘTUS Oby coś w tej kwestii ruszyło. Widzialność tańca zwiększa się z roku na rok. Na pewno ważna jest w tym wszystkim edukacja publiczności.

NAGABCZYŃSKA Zauważyłam, że w Warszawie widownia taneczna staje się coraz prężniejsza. Ludzie przychodzą na taniec, choć wciąż wydaje mi się, że na kilka nazwisk. Publiczność musi kojarzyć nazwisko albo miejsce. W nowym roku powstanie Pawilon Tańca w Warszawie, dedykowany choreografii, więc również w tym widzę szansę na popularyzację tańca. Mamy w Polsce świetnych performerów.

MIĘTUS Też jestem tego zdania. Żał byłoby nie korzystać z ich umiejętności.

NAGABCZYŃSKA Po powrocie do Polski często jeździłam do Anglii na projekty ze wspomnianym Clod Ensemble. Chcąc nie chcąc, zaczęłam porównywać tancerzy z angielskiego i polskiego rynku tanecznego, dochodząc do wniosku, że pomimo świetnego przygotowania technicznego tancerzy w Londynie to polscy tancerze mają większe umiejętności performerskie. To, że poziom techniczny polskich tancerzy jest dość niski, też o czymś świadczy.



Anonimowi performerzy, choreogr. Ramona Nagabczyńska, STUDIO teatrgaleria (2024)

MIĘTUS Może to, paradoksalnie, przez brak możliwości kształcenia u nas w tym kierunku. I kwestia podejścia, które można by określić...

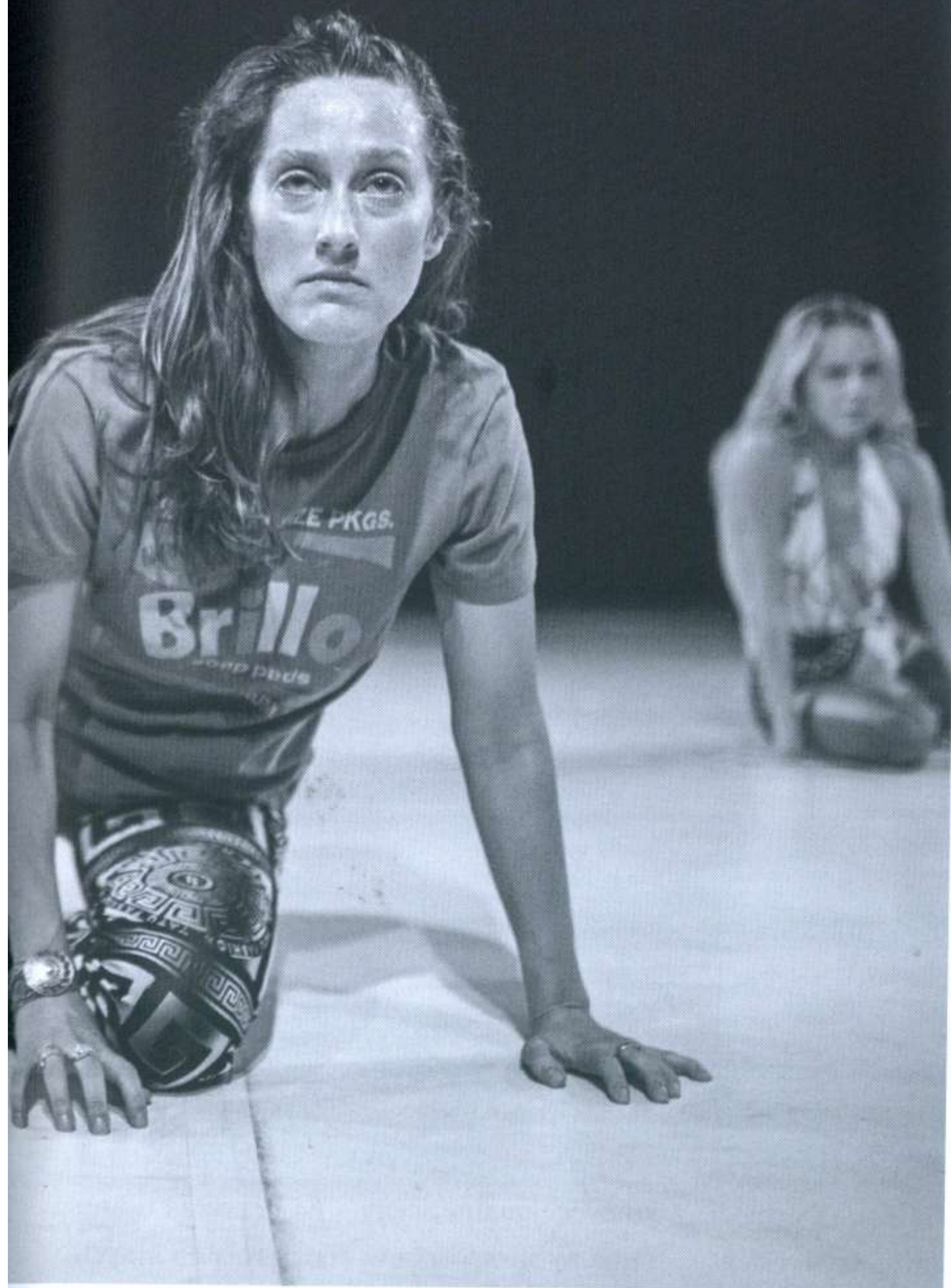
NAGABCZYŃSKA ...*anything goes* – wszystko wolno. To również kwestia rynku. Na przykład w Londynie był on bardzo ukonstytuowany, co ma dobre i złe strony. Kiedy robiło się coś, co wykraczało poza dominujące wówczas nurty w tańcu, to ludzie – zarówno publiczność, jak i osoby z branży – nie dawali temu szansy. Nie było otwartości na inność, co wpływało na zainteresowania tancerzy, którzy chcieli być w obiegu. Wynikało to poniekąd z siły, którą miały szkoły taneczne, uczące tego, czym ma być taniec i jak należy występować na scenie. W Polsce bardzo cenię podejście: „Nie wiem, ale idę w to”, jest ono niezwykle płodne. Mamy więc bardzo duży potencjał, tylko coś musi się zmienić ze wsparciem. Bez pieniędzy i infrastruktury nie da się tworzyć.

MIĘTUS Gdy mówisz o nazwiskach, na których taniec przychodzi publiczność, to myślę, że Twoje jest jednym z nich.

NAGABCZYŃSKA Nie wiem, ostatnio na moim spektaklu, poza Warszawą, było ledwo trzydzieści osób. (śmiech)

MIĘTUS Za *Silenzio!* otrzymałaś nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Boska Komedia, a to na pewno dodaje prestiżu. Co prawda otrzymałaś ją za reżyserię, nie za choreografię, ale myślę, że to duże wyróżnienie.

NAGABCZYŃSKA Oczywiście, bardzo się z tego cieszę. Wydaje mi się, że nazwanie mnie reżyserką miało służyć nobilitacji: nie tylko ułożyłam kroki, ale też wymyśliłam, stworzyłam całość i pokierowałam nią. Skoro to wszystko zrobiłam, nazwano to reżyserią. Wciąż



fot. Sisi Cecylia / STUDIO teatrgaleria

pokutuje przekonanie, że choreografia to „układanie kroczków”, a wcale tak nie jest.

MIĘTUS Zastanawiam się, czy gdybyś robiła nową pracę w teatrze dramatycznym, dajmy na to z zespołem etatowym, to nie zostałabyś nazwaną reżyserką. W Nowym Teatrze, podobnie jak w Studio, miałaś chyba wolność w doborze obsady?

NAGABCZYŃSKA W Nowym wyglądało to nieco inaczej. Spektakl powstał w ramach programu „Poszerzanie pola”, kuratorowanego przez Joannę Leśniewską, wtedy nawet nie było propozycji ze strony teatru, żeby wziąć aktorów z zespołu. Myślę, że to osobny, rozległy temat na dyskusję o możliwościach, które rozpościera teatr przed zaproszonym twórcą. Wracam więc do postulatu mieszania zespołów, uważam, że mają one ogromny potencjał.

MIĘTUS Ale czy biorąc do pracy taki zespół, konsekwentnie nazywałabyś się choreografką?

NAGABCZYŃSKA Tak. Co nie zmienia faktu, że aktorstwo bardzo mnie interesuje, zwłaszcza jako inny rodzaj wytwarzania performatywności. To, co Rob i Maja opowiadali przy pracy nad *Anonimowymi performerami*, wydawało mi się niesamowite. Fascynuje mnie, że ktoś w ramach własnej tożsamości może się na scenie zupełnie zmienić, nagiąć własną psychikę.

MIĘTUS Jakie jeszcze są pozytywne aspekty takiej wymiany?

NAGABCZYŃSKA W różnorodnym zespole dochodzi kwestia uczenia się od siebie. Dzięki temu wszyscy się wzbogacają.

MIĘTUS Czy chodzi Ci wtedy o stworzenie wspólnej kondycji na scenie?

NAGABCZYŃSKA Różne zasoby, czy archiwa – też performatywne – które wnoszą konkretne osoby, mogą funkcjonować razem. Podczas procesu twórczego dużo rzeczy opiera się u mnie na wspólnej praktyce właśnie po to, żeby móc zarażać się od siebie. Oczywiście w bezpiecznych warunkach – bez stresujących solówek. Nie interesuje mnie przeszczipanie, ale rozwijanie tego, co ktoś posiada. Zależy mi na tym, żeby performerzy robili coś, czego nie robili wcześniej. Nie chodzi o wykonywanie innej czynności, tylko o podejście do niej w inny sposób.

MIĘTUS I odłożenie na bok własnych przyzwyczajzeń?

NAGABCZYŃSKA Zrobienie nie pierwszej rzeczy, która przyszła, tylko piątej. Albo na odwrót – tej pierwszej, którą oceniam jako żenującą. W trakcie prób zawsze przypominam, że nie ma głupich propozycji ani złych odpowiedzi na konkretne zadanie, bo to, co samo w sobie jest okropne, w zestawieniu z innymi materiałami może być fantastyczne. Może być dokładnie tym, czego spektakl potrzebuje.

MIĘTUS Istnieją techniki, które mogą pomóc znaleźć to coś?

NAGABCZYŃSKA Nieocenianie się. A to proces uczenia się nie tylko siebie, ale też od siebie nawzajem.

MIĘTUS Czego uczysz się od zespołu Hertz Haus, z którym teraz współpracujesz?

NAGABCZYŃSKA W tej pracy, jak już mówiłam, nie występuję na scenie, co daje duży komfort. Jednocześnie odczuwam FOMO [ang. *fear of missing out* – lęk przed wypadnięciem z obiegu – przyp. red.].

MIĘTUS Dotyczące performowania?

NAGABCZYŃSKA FOMO taneczne. Z dziewczynami z kolektywu Hertz Haus robimy bardzo taneczną rzecz. Nie wiem, czy w życiu robiłam taki spektakl, w którym jest tyle działań sfokusowanych na czas i przestrzeń. W strukturę są wplecione różne materiały performatywne, ale jest on bardzo formalny. Nawet nie pamiętam, kiedy tańczyłam w tego rodzaju spektaklu. Czuję więc ogromną zazdrość – chciałabym potańczyć z nimi.

MIĘTUS Co Cię przed tym powstrzymuje?

NAGABCZYŃSKA Nie ma sensu, żebym była w środku, bo spektakl będzie stanowił biografię ich kolektywu. Głównym tematem jest praca w kolektywie, ale nie w sensie ogólnym, tylko tym konkretnym. Będziemy na pewno starały się rozszerzać ten aspekt, ale opieramy całość na ich doświadczeniu.

MIĘTUS Jakies wstępne wnioski?

NAGABCZYŃSKA Z jednej strony dużo się ostatnio mówi o kolektywach, z drugiej niepotrzebnie się je idealizuje jako utopie. Utopie są niemożliwe i niech pozostaną niemożliwe. Sama przez lata tworzyłam kolektyw, więc chciałabym odczarować ten temat. Teraz mam okazję. ■