

Strategie współbycia

„Przyzwyczailiśmy się uznawać konflikt za jedną z kluczowych kategorii definiujących nasze życie społeczne. Dramat również: od niepamiętnych czasów żywi się on »nieporozumieniem«. Może nadszedł czas na zmianę przyzwyczajeń?” – pyta **Agata Dąbek**, dramaturżka, badaczka, kuratorka i koordynatorka warsztatów, w rozmowie z Agatą Tomasiewicz.

AGATA TOMASIEWICZ Edukacja w zakresie pisania dla teatru to temat rzeka. Jednym z modeli są warsztaty, które od wielu lat koordynujesz jako kuratorka. Sama prezentacja narzędzi dotyczących budowy tekstu to jedynie część kosmosu zwanego procesem warsztatowym. Jak dochodziłaś do wypracowania pewnych koncepcji?

AGATA DĄBEK Model pracy warsztatowej tworzyłam na przestrzeni kilku lat. Pierwszym większym projektem były warsztaty „Nowa Huta – moja miłość” zrealizowane w Teatrze Łaźnia Nowa w 2015 roku – już wtedy pojawiło się we mnie przekonanie, że kluczową kwestią, oprócz prezentacji określonych narzędzi, jest możliwość spotkania i feedbacku: zetknięcie się z różnymi światopoglądami, sposobami podejścia do rzemiosła oraz wymiana spostrzeżeń i doświadczeń. W Łaźni opracowałam program, który określam jako „laboratorium pracy warsztatowej”. Do współpracy zaprosiłam dramatopisarzy o różnych perspektywach i twórczych idiomach: Szymona Bogacza, Jarosława Jakubowskiego, Jolantę Janiczak, Mateusza Pakułę, Artura Pałygę i Jakuba Roszkowskiego, a uczestniczki projektu: Dominikę Katarzynę Borkowską, Alinę Moś-Kerger, Małgorzatę Lech, Katarzynę Niedurny, Monikę Siarę i Sandrę Szwarc, wyłoniłam na podstawie przesłanych próbek tekstowych. Od początku zależało mi na przeformułowaniu hierarchicznej relacji mistrz – uczeń, która często wytwarza się na warsztatach.

TOMASIEWICZ Co znalazło się w programie?

DĄBEK Indywidualne konsultacje, badania terenowe, warsztaty tematyczne dla wszystkich uczestniczek prowadzone przez dramatopisarzy (o dialogu, konstrukcji postaci, fabuły, uruchamianiu wyobraźni). Natomiast zasadnicza praca nad sztukami o Nowej Hucie przebiegała dwutorowo: w tandemach dramatopisarz/dramatopisarka – uczestniczka (o jego składzie decydował rzut kostką) oraz w grupie, na spotkaniach, w których wszyscy braliśmy udział. Praca w tandemie zapewniała warsztatowiczkom stały, spersonalizowany dialog z osobą stuprocentowo zaangażowaną w powstający tekst, co zdarza się rzadko na kursach pisania z udziałem wielu chętnych, a prowadzonych przez jedną osobę. Dramatopisarz był pierwszym odbiorcą pisanych

fragmentów, towarzyszem, który pomagał wskazywać rejony warte zbadania. Z potencjalnego mentora stawał się tandemowym partnerem. Obie strony dzieląc proces twórczy, w równym stopniu czuły się odpowiedzialne za to, co powstaje. I uczyły się od siebie, co podkreślali dramatopisarze. Kiedy w grupie omawialiśmy kolejne efekty prac tandemów, było jasne, że rozmowa toczy się między równymi sobie zespołami, które wymieniają się uwagami. Spotkania w grupie zapewniały szerszy feedback, kierowały wzrok w rejony niebrane dotąd pod uwagę. Stanowiły także zabezpieczenie na wypadek potencjalnego „niedopasowania” partnerów tandemu.

TOMASIEWICZ „Nowa Huta – moja miłość” to projekt z silnie zaakcentowanym kontekstem lokalnym, w którym dokonywaliście też researchu.

DĄBEK Praca nad indywidualnymi historiami była połączona z elementami badań terenowych, polegała na poszukiwaniu ciekawych postaci, miejsc, dokumentów i twórczym ich opracowywaniu. Uczestniczki warsztatów sporo czasu spędzały w dzielnicy, podpatrywały jej życie, rozmawiały z jej mieszkańcami i mieszkankami. Gdy przystępowaliśmy do realizacji projektu, zależało nam na zerwaniu ze stereotypowym myśleniem o Nowej Hucie jako dzielnicy gorszej. Od razu pojawiły się zrozumiałe wątpliwości: czy nagle mamy o niej wypowiadać się w samych superlatywach? Oczywiście chodziło o szczere przefiltrowanie przez siebie tego nowohuckiego doświadczenia, znalezienie w nim swojej prawdy. Na początku wszyscy zachłysłiśmy się Nową Hutą, później nastąpiło tąpnięcie, rodzaj znużenia czy przesyty. Dopiero na samym końcu można było spojrzeć na to wszystko z dystansu, zderzyć zebrane materiały z osobistą intencją.

TOMASIEWICZ Opracowałaś koncepcję tych warsztatów, ale Twoja rola w tym projekcie była o wiele bardziej złożona.

DĄBEK Przy każdym kolejnym kształtuje się ona nieco inaczej. W Łaźni sprawowałam opiekę merytoryczną nad warsztatami – dbałam o ich realizację zgodnie z założoną koncepcją i wyznaczonymi celami. Udzielałam uczestniczkom indywidualnych konsultacji, byłam na

warsztatach prowadzonych przez dramatopisarzy, oferując obu stronom wsparcie merytoryczne, uczestniczyłam we wspólnych omówieniach efektów prac tandemów. Finalnie przygotowałam też z krakowskimi aktorami i aktorkami „czytania stolikowe” sztuk.

Nieco inaczej moja rola wyglądała choćby podczas realizacji warsztatów pisania dla kobiet „Nasz głos”, które zorganizowałam w Narodowym Starym Teatrze w 2018 roku. Tym razem zaprosiłam do współpracy Jolantę Janiczak, Małgorzatę Sikorską-Miszcuk, Martę Sokołowską. Oprócz zajęć praktycznych z dramatopisarkami, które ułożyłyśmy w trzy bloki tematyczne: „Kto mówi?”, „Do kogo?”, „W jakim celu?/ W jaki sposób?”, odbywały się spotkania, na których czytałam z uczestniczkami fragmenty różnych tekstów dla teatru. Na ich przykładzie pokazywałam rozmaite narzędzia i znaczenie ich użycia. Pojawił się zatem nowy istotny element: wspólne uważne czytanie jako środek poznania teorii w praktyce. To było niesamowite – nawet osoby, które nie miały żadnego pojęcia o rzemiośle, były w stanie czymś się zainspirować. Jeśli ktoś odczuwał niedosyt, mógł ponadto skorzystać z bazy około trzydziestu dodatkowych sztuk podzielonych na wspomniane już bloki tematyczne.

TOMASIEWICZ Podczas tego kursu również towarzyszyłaś autorkom na wszystkich etapach procesu pisania?

DĄBEK Tak, omawiałyśmy na bieżąco kolejne wersje tekstów, niejednokrotnie poszukując nowych rozwiązań, indywidualnie i w grupie. Ta strategia intensywnego „współbycia od początku do końca” nie jest wbrew pozorom powszechna, bo wymaga większego zaangażowania w proces, a nierzadko odłożenia na bok swoich przekonań, przywiązania do pewnych estetyk. I zastąpienia standardowego komentarza: „To niezrozumiałe, niejasne, niefortunne”, pytaniem: „O czym chciałeś, chciałaś napisać?”. Wszystko po to, by pomóc wybrzmieć indywidualnemu głosowi autora czy autorki, by spełnić jego, jej intencję. Naturalnie, trudno pracować w ten sposób, kiedy uczestników warsztatów jest wielu, a ramy czasowe projektu są ograniczone. Można przeoczyć coś istotnego, bo uwaga jest rozproszona. Jednak efekty przekonują, że warto próbować.

TOMASIEWICZ W cyfrowej antologii, będącej pokłosiem warsztatów „Nasz głos”, opublikowano Twoje rozmowy z dwiema grupami warsztatowymi – dotyczące tego, co w procesie warsztatowym zadziało, a co nie. Zresztą, był to projekt szczególny...

DĄBEK Nie ukrywam, że „Nasz głos” jest mi bliski. O projekcie zaczęłam myśleć w momencie, gdy ingerencja polityki w życie kobiet przybrała na sile. Setna rocznica przyznania kobietom praw wyborczych stała się dobrą okazją, by spróbować zradycalizować model formuły warsztatowej. Ze wspomnianymi już dramatopisarkami, Jolantą Janiczak, Małgorzatą Sikorską-Miszcuk i Martą Sokołowską, postanowiłyśmy w zdecydowany sposób realizować maksymę, że nie ma tematu nieistotnego. Kryterium tematu było rozwodnione, nie zależało nam na przekonywaniu uczestniczek, by pisały o tematach uniwersalnych, społecznie istotnych i nośnych. Mimo rozpalonej sytuacji politycznej nie podsuwałyśmy żadnych tematów. Okazało się, że potrzeba opowiedzenia o codziennej egzystencji była bardzo silna. Za tematy ważne dla siebie autorki uznały m.in. proces dojrzewania (*Winda* Joanny Jasińskiej), zawód miłośny (*Śnieg* Aleksandry Byrskiej), konieczność mierzenia się ze społecznymi



fot. archiwum prywatne

Agata Dąbek [1982]

kierowniczka dramaturżek w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Zawodowo łączy kompetencje teoretyczki dramatu, badaczki, warsztatowca i dramaturżki. Ostatnio inicjuje i prowadzi m.in. kompleksowe warsztaty pisania dla sceny oraz opracowuje i redaguje antologie polskich tekstów dla teatru. W Starym Teatrze niedawno wydała książkę *Teksty dla [Starego] Teatru* Pawła Demirskiego [2020]. Autorka książki *Polski Faust. Wątki faustyczne w polskiej dramaturgii XX wieku* [2007].

oczekiwaniami (*Ich sześć* Moniki Morusiewicz) czy opiekę nad chorymi członkami rodziny, którą w naszej kulturze sprawują głównie kobiety (*Syndrom* Moniki Prokulewicz). Anna Andracka napisała ciekawy tekst *Pranie* poświęcony jednemu dniu z życia kobiety, matki. To monodram, niemniej można go zainscenizować na wiele sposobów. W Polsce mamy dużo mam, istnieje więc spora grupa potencjalnych widzek. Doszłyśmy do wniosku, że praktycznie wszystkie teksty pisane na warsztatach powinny znaleźć odbiorcę. Jednak w pewnym momencie pojawiło się zwątpienie i pytanie: zaraz, przecież polski teatr podejmuje ważne tematy, na ile nasze doświadczenia będą dla niego atrakcyjne? Wiem, jak niechętnie nasz teatr sięga po tematy stricte egzystencjalne lub obyczajowe – tu znaczenie ma chociażby brak ugruntowanej tradycji. Dużo się obecnie w tej materii zmienia, ale impuls płynie głównie ze strony reżyserów i reżyserek podejmujących na przykład wątki



Warsztaty „Nasz głos”, Narodowy Stary Teatr w Krakowie (2018/2019)

autobiograficzne oraz kolektywów twórczych realizujących projekty o charakterze edukacyjno-społecznym. Nadal są to zjawiska niszowe.

TOMASIEWICZ Zastanawiam się, czy uczestnikom i uczestniczkom często zdarza się autocenzura – dotycząca wagi podejmowanego tematu lub zakładanych trudności z potencjalnym wystawieniem, związanych na przykład z dużą obsadą. A może prowadzący warsztaty sami nieświadomie profilują powstające pod ich opieką teksty tak, by miały jak największą szansę trafienia na scenę?

DĄBEK Mogę mówić tylko o swojej praktyce i doświadczeniu. Moim zdaniem warsztaty mają przed wszystkim służyć rozwojowi indywidualnych predyspozycji i wyobraźni, zachęceniu do eksperymentowania i swobodnego badania interesujących rejonów. Faktyczny rozwój wymaga sporej dawki wolności, i potwierdzają to nie tylko debiutanci, ale też osoby, które z powodzeniem stawiają pierwsze kroki w branży, a mimo to decydują się na udział w warsztatach. Oczywiście naszym spotkaniom zawsze towarzyszą rozmowy na temat tego, jak wyglądają realia pisania dla teatru w Polsce. To uczciwe postawienie sprawy. Mam też świadomość, jak wygląda opór instytucji teatru przed wystawianiem sztuk o rozmachu choćby tych autorstwa Ishbel Szatraskiej, która debiutowała na „Naszym głosie” – długich, zawierających obszerne spisy postaci. Związane jest to przede wszystkim z małą pulą środków finansowych, które polski teatr przeznacza na prezentację polskiej dramaturgii najnowszej. Wspominał o tym Paweł Demirski w rozmowie *Trzy dekady i co dalej?* opublikowanej w „Dialogu”. Choć osobiście uważam, że czasem potrzeba tylko więcej dobrej woli i zaangażowania.

TOMASIEWICZ Czy proces warsztatowy jest w ogóle nastawiony na efekt finalny?

DĄBEK Trzeba tu rozróżnić dwie rzeczy. Kiedy z dramatopisarzami i dramatopisarkami prowadzimy warsztaty, zależy nam przede wszystkim na otwieraniu na dialog i pobudzaniu wyobraźni, nigdy nie zmuszamy uczestników, by doprowadzili swoją pracę do końca. Natomiast istotnym czynnikiem stymulującym do podjęcia decyzji o udziale w warsztatach – również do ukończenia sztuki w trakcie kursu – jest wpisana w projekt konkretna propozycja prezentacji efektów pracy warsztatowej, na przykład w formie czytania performatywnego lub publikacji. Najgorzej pisze się do szuflady.

Warto też pamiętać, że teksty ewoluują. Sztuka Aleksandry Zielińskiej pt. *Kobieta Schrödingera*, stworzona w ramach „Naszego głosu”, została wystawiona pod tytułem *Głębiej* w Narodowym Starym Teatrze w reżyserii Małgorzaty Wdowik. Kształt tego dramatu uległ znacznej zmianie w trakcie pracy nad spektaklem.

TOMASIEWICZ A jednak wciąż sporą nieufność budzi angażowanie autora czy autorki w całość procesu powstawania spektaklu. W Polsce taka praktyka nie jest standardem.

DĄBEK Tutaj w grę wchodzi wiele czynników. Owszem, reżyserzy i reżyserki odczuwają lęk przed wchodzeniem w dialog z dramatopisarzem. Propozycja takiej rozmowy często jest odbierana jako próba zamachu na wolność artystyczną twórcy. Argumenty, które padają, formułowane są przeważnie w oparciu o dość zamierzchłe, incydentalne historie, nieustannie przywołuje się te same nazwiska autorów: Becketta, Mrożka. W takiej argumentacji brakuje odniesień do teraźniejszości. Dlaczego ich brakuje? Bo dziś spotkania twórców teatru z autorami wydarzają się rzadko. Co stoi im na przeszkodzie? Lęk. (On też najprawdopodobniej decyduje o znikomej obecności sztuk żyjących polskich dramatopisarzy i dramatopisarek na naszych scenach). Błędne

koło, prawda? Sądzę jednak, że nie należy rezygnować z prób aranżowania dialogu. Im więcej takich starań, tym większe poczucie, że mówimy o faktach i realnych potrzebach obu stron, a nie o wzajemnych projekcjach i uprzedzeniach.

TOMASIEWICZ Jak wyglądały próby takiego aranżowania dialogu w ramach koordynowanych przez Ciebie warsztatów?

DĄBEK W przypadku „Naszego głosu” nie mieliśmy możliwości zorganizowania czytań sztuk – a to zawsze świetna okazja do zainicjowania rozmowy autora/autorki i reżysera/reżyserki. Natomiast, jak już wspomniałam, jeden tekst doczekał się realizacji w formie spektaklu. Co istotne, wybór reżyserki Małgorzaty Wdowik dokonywał się w porozumieniu z autorką, Olą Zielińską, która następnie znacznie zmodyfikowała tekst w trakcie prób. Dramaturgiczny model współpracy z Gosią satysfakcjonował Olę. Nie jest on jednak akceptowalny dla wielu autorów i autorek, którzy nie chcą skracać czy modyfikować swojego tekstu. I – podkreślam – nie wynika to z niechęci do wprowadzania zmian, lecz z przekonania, że ich praca została już wykonana: dostarczyli materiał, na którym reżyser, podejmując własne, autonomiczne decyzje, może dalej pracować.

Właśnie w takim kierunku rozwijała się choćby rozmowa Ishbel Szatraskiej z reżyserką Zdenką Pszczółowską, pracującą nad czytaniem performatywnym sztuki *Żywot i śmierć pana Hersha Libkina z Sacramento w stanie Kalifornia* w ramach tegorocznego projektu „Scena kobiet”, który zrealizowałam w Narodowym Starym Teatrze. Ishbel nie odczuwała potrzeby uczestniczenia w próbach, całkowicie zaufała Zdence, zresztą od samego początku widziała ją w roli reżyserki dramatu. Zdenka przyjęła to z aprobatą, uczciwie wyznała, że czuje się swobodniej, kiedy pracuje z aktorami sama. Podobne zasady współpracy ustaliły między sobą Karolina Fortuna, autorka sztuki *Oczy motyla*, i reżyserka Zofia Gustowska; ożywiona rozmowa o tekście jako materiale dla teatru toczyła się poza salą prób.

Jeszcze inna sytuacja zaistniała podczas realizacji projektu „Młod(sz)a Polska”, konkursu na napisanie tekstu o tematyce społeczno-obyczajowej adresowanego do osób urodzonych po 1989 roku i połączonych z warsztatami. W trakcie rozmowy z finalistkami o tym, kogo widziałyby w roli realizatorów sztuk w formie czytania, dramaturżka Daria Kubiśiak wyraziła chęć samodzielnego przygotowania swojego dramatu *Niemęski*. Pomyślałam: czemu nie? Efekt był świetny: zadowoleni aktorzy, zadowolona publiczność. *Niemęski* w reżyserii Darii wchodzi do repertuaru Starego Teatru.

Mam poczucie, że wszystkie wspomniane sytuacje stwarzające autorom warunki rozmowy o realizacji ich sztuk w teatrze dały im poczucie sprawczości – pozwalały na myślenie o sobie w kategoriach podmiotu – nawet jeśli przygotowane czytania (lub spektakl) szły trochę pod włos założonej interpretacji.

TOMASIEWICZ A jak często autorzy i autorki mogą pracować nad tekstem razem z resztą zespołu, jeszcze zanim wykrystalizuje się ostateczna forma utworu? Domyślam się, że takie możliwości są ograniczane przez kwestie budżetowe.

DĄBEK Takie spotkanie miało miejsce w trakcie warsztatów „Nasz głos”. Zaprosiłam aktorki Narodowego Starego Teatru: Iwonę Budner, Małgorzatę Gałkowską, Magdę Grąziowską, Katarzynę Krzanowską.

Dyskutowałyśmy o rolach, jakich im brakuje oraz – ogólnie – o pozycji aktorek w teatrze. Artystki mówiły również o problemach systemowych wynikających z uprawianego zawodu. Na kwestie związane z tym, jak pisać, by tekst był atrakcyjny dla aktorki bądź aktora, często zwracają uwagę dramatopisarze prowadzący warsztaty, zwłaszcza ci bardziej związani ze sceną – ostatnio Paweł Demirski i Agnieszka Jakimiak w ramach projektu „Młod(sz)a Polska”. Rozmowy o tym, co wybrzmiało ze sceny, a co nie, najczęściej odbywają się po czytaniach performatywnych wieńczących warsztaty – choć wiadomo, że nie wszystkie teksty są realizowane w takiej formie. Wówczas autor otrzymuje „zwrotkę” w postaci nie tylko wypowiedzi realizatorów, ale też reakcji publiczności.

Mimo wszystko proces pisania jest procesem dość intymnym. Trwa długo, uczestnikom zawsze najbardziej brakuje czasu. Ryzykowne jest zapraszanie innych twórców na etapie, gdy autor, zwłaszcza debiutujący, jeszcze sam ze sobą walczy, oswaja lęki. Czasem osoby nie czują się gotowe, by podzielić się swoimi tekstami z uczestnikami warsztatów – a co dopiero, na przykład, z aktorami. I mają do tego prawo. Grupa chroni się wewnątrz siebie: każdy ma poczucie, że pracuje sam, a jednocześnie może liczyć na wsparcie większości.

TOMASIEWICZ Zdarza się, że osoby uczestniczące w warsztatach wspierają się wzajemnie również po ich zakończeniu?

DĄBEK Relacje, które zawiązują się między uczestnikami, często są podtrzymywane, podobnie jak kontakt z osobami prowadzącymi. Niektóre osoby po zakończeniu jednego projektu „wskakują” w drugi, sieć kontaktów się rozrasta. Spostrzeżenie: o, ale jest nas dużo! – motywuje do dalszego pisania, daje też poczucie działania we wspólnej sprawie. To są rzeczy bezcenne, bo mają charakter środowiskotwórczy.

TOMASIEWICZ W ramach warsztatów „Drama Zoom Zone”, które zorganizowałaś z Karoliną Fortuną i krakowską Fundacją Sztuka Teatru, uczestnicy zderzali ze sobą różne media, tworzyli hiperteksty, do teraz dostępne w Internecie. Tutaj priorytetem była stymulacja wyobraźni, poszerzenie horyzontów myślenia o tekście dramatycznym – czy jednak te utwory mogą znaleźć przełożenie na język sceny?

DĄBEK Nie wykluczałabym możliwości ich transpozycji z jednego medium do drugiego. Podczas tych warsztatów badaliśmy inne strategie interakcji i poszerzenia dialogu z czytelnikiem/widzem. W przypadku lektury mamy do czynienia z pewnymi wyobrażeniami – gdy zaś obcujemy z hipertekstem, otwierają się przed nami opcje wyboru. Razem z Karoliną postanowiłyśmy odbić się od obiegowego stwierdzenia, że czytanie dramatu jest nudne, bo „bierne” i „tylko w teatrze jest fajnie”. Chciałyśmy pokazać, że w Internecie dramat może stać się wydarzeniem (właściwie jest nim zawsze, tu jednak widać to wyraźniej), które da się bezpośrednio współtworzyć i na które da się wpływać. Może też oddziaływać na różne zmysły, podobnie jak spektakl.

To był kolejny warsztat, w ramach którego oswajaliśmy wzajemne lęki – tym razem głównie przed nieznaną nową przestrzenią. Sama doświadczyłam sytuacji, kiedy musiałam przyznać, że czegoś po prostu nie wiem. Działaliśmy kilkuetapowo, stworzyliśmy zespół prowadzących. Oprócz mnie i Karoliny działali w nim: Artur Wabik, przybliżający uczestnikom różne graficzne rozwiązania, Michał Pacułt, który zapoznał ich z najnowszymi narzędziami i możliwościami związanymi z tworzeniem interaktywnych, responsywnych stron internetowych. Z kolei

Wojtek Kiwer pokazywał możliwości wykorzystania dźwięku i muzyki w stosunku do tekstu – prezentował dostępne narzędzia, programy, bazy danych i uczył, jak z nich korzystać.

TOMASIEWICZ Czy spotkaliście się jako grupa z trudnościami związanymi z przyjętą koncepcją?

DĄBEK Wątpliwości było wiele. Na początku zachwyciliśmy się nowymi możliwościami, pojawiła się silna pokusa, by stworzyć wielkie multimedialne eventy na miarę teatralnego wydarzenia. Jednak szybko się okazało, że z powodu ograniczeń, nie tylko finansowych, ale również technicznych i czasowych, nie jesteśmy w stanie zaspokoić wszystkich naszych ambicji. W grupie pojawiło się silne zwątpienie podszyte troską o efekt finalny projektu. (Wbrew pozorom nie jest to zjawisko rzadkie na warsztatach. O idei wyższości procesu twórczego nad efektem końcowym przyjemnie się dywaguje, zdecydowanie trudniej wciela się tę ideę w życie). Co mogliśmy zrobić w tej trudnej sytuacji? Ponownie zadaliśmy sobie pytania: po co się spotkaliśmy? Co jest dla nas naprawdę ważne? Padały różne odpowiedzi, atmosfera się rozluźniła.

Wróciliśmy też do myślenia o rzeczy podstawowej, czyli o tekście, który do tej pory niejednokrotnie i niejako wbrew założeniom projektu znikał nam z pola widzenia. Ważne było dla mnie doświadczenie jednej z uczestniczek, reżyserki Elżbiety Depty, która w trakcie warsztatów zafascynowała się plastyką do tego stopnia, że swoją pracę w znacznej mierze oparła o rysunki. Stworzyła m.in. komiks przedstawiający alternatywną wersję zdarzeń, który stał się integralną częścią jej sztuki. Z autorką Moniką Bąkowską wspólnie zastanawialiśmy się, czy wprowadzać do jej tekstu kolejne historie alternatywne, jednak ostatecznie stwierdziliśmy, że utwór obroni się najlepiej w dotychczasowym kształcie – Monika poszerzyła tylko jego sferę wizualną i audialną. Podobnie zrobił Konrad Sikora, który oprócz rysunków wprowadził do tekstu znaczący motyw muzyczny budujący nastrój lektury. Z kolei Tomasz Jakub Motyka ujawnił w sztuce swoją drugą (obok pisania) pasję: fotografię. Oczywiście, w trakcie warsztatów powstały też formy zasobne w więcej multimedialnych opcji. Pod tym względem imponującą pracę wykonała Suzanne Novaque. Na ile są to oryginalne propozycje, można się przekonać, zaglądając na stronę projektu www.dramazoomzone.pl.

TOMASIEWICZ „Drama Zoom Zone” to projekt, w którym poszerzenie spojrzenia na tekst okazało się chyba najbardziej radykalne, ale interesujące pod tym względem są również Twoje wcześniejsze warsztaty – „Dramat w działaniu”, przeprowadzone w grupie nauczycieli i instruktorów, którzy pracowali w tym samym czasie z młodzieżą w szkołach w oparciu o szkolną lekturę.

DĄBEK Hasło „Dramat w działaniu” oznaczało próbę odczarowania praktyki lekturowej uchodzącej za drętwą i nudną. Podkreślało też chęć umocnienia poczucia sprawczości młodzieży. Działając w oparciu o *Antygonę* Sofoklesa, nauczyciele poznawali narzędzia i techniki teatralne, które umożliwiały im twórczy dialog z młodzieżą o decyzjach bohaterów dramatycznych oraz ich postawach wobec świata, tworzenie i testowanie z uczniami odmiennych scenariuszy losów postaci w oparciu o doświadczenia młodzieży i wyznawany przez nią system wartości, a finalnie – przekucie efektów wspólnej pracy w scenariusz teatralny i przedstawienie. Po rozmowach z nauczycielami wiem, że paradoksal-

nie taka formuła pracy z tekstem pozwala uczniom dobrze przyswoić oryginalną treść utworu – pomimo tego, że w procesie powstawały teksty alternatywne, o wyemancypowanych *Antygonach*, odważnych *Eurydykach*, zakochanych do szaleństwa *Hajmonach*.

Pedagodzy przychodzili na te warsztaty po to, by pomóc młodym odnaleźć głos, stworzyć z nimi relację partnerską. Żeby osiągnąć ten efekt, sami przechodzili proces „uwalniania się” spod władzy nawyków lekturowych i interpretacyjnych, odzyskiwali kreatywność. Temu służyły zajęcia twórczego czytania i pisanie prowadzone przeze mnie, a także spotkania z Aleksandrą Chodasz, pracującą metodą dramy. Nauczyciele brali też udział w warsztatach aktorów Starego Teatru, Pauliny Puślednik i Szymona Czackiego. Stworzyliśmy możliwość dyskusji z tekstem, uaktualnienia go, pokłócenia się z nim. Przed finałowym występem pedagogzy pokazywali efekty pracy z uczniami w ramach zamkniętego pokazu w teatrze. Wówczas można było oszacować, na ile narzędzia prezentowane podczas kursu zostały przyswojone i czy faktycznie działają. Cały projekt zwieńczył pokaz *Antyгона Live!*, podczas którego nauczyciele zaprezentowali własną etiudę oraz etiudy zrealizowane z dziećmi w szkołach w trakcie trwania projektu – wszystkie były wariacjami na temat *Antygony*.

TOMASIEWICZ W jaki sposób młodzież manifestowała swoją sprawczość? Czy zapadła Ci w pamięć jakaś szczególna sytuacja?

DĄBEK Pamiętam zdarzenie, która wzrusza mnie do dziś. Scena grana przez dzieci ze szkoły podstawowej przedstawiała konflikt między *Antygoną*, *Kreonem*, *Hajmonem*. Z tyłu stała młoda dziewczyna, jadła jabłko i prawie nic nie mówiła. Okazało się, że gra *Eurydykę*. Po pokazie podeszłam do niej i zapytałam: „Dobrze się czujesz z tym, że stoisz z tyłu i nic nie mówisz, podczas gdy reszta się tak zawzięcie kłóci?”. „No, właściwie mnie to strasznie wkurza” – odpowiedziała. Zaproponowałam jej zagranie sceny tak, by odzwierciedlała jej emocje. Podczas dubla w kluczowym momencie dziewczyna energicznie wysunęła się do przodu i krzyknęła: „Przestańcie się wreszcie kłócić!”, i – w przypływie emocji – rzuciła jabłkiem. Nagle poczuła się uwolniona. Od tamtej pory zmienił się charakter i kierunek tej sceny, a ogryzek stał się elementem performansu. Po pokazie *Antyгона Live!* zdarzały się kularowe rozmowy, w trakcie których rodzice mówili, że ich dziecko dzięki projektowi znalazło w sobie odwagę.

TOMASIEWICZ Rozmawiamy przede wszystkim o roli procesu warsztatowego w uwalnianiu potencjału autorów i autorek, ale trudno przy tym nie powrócić do tematu rynku pracy. Zauważalne są transfery ze świata dramatu w świat prozy, czyli poniekąd w główny obieg literacki, i vice versa. Ogólnopolskie konkursy literackie raczej ignorują dramat, wydaje się go zresztą niewiele. Aleksandra Zielińska po udanych debiutach prozatorskich zwróciła się w stronę teatru, tymczasem kariera Ishbel Szatraskiej stanowi przykład jeszcze innej drogi: zadebiutowała jako dramatopisarka i jako dramatopisarka zaistniała w szerszej świadomości po publikacji w Wydawnictwie Cyranka.

DĄBEK Podczas tegorocznej edycji Festiwalu Conrada poprowadziłam debatę *P(r)oza dramat* z udziałem Marty Sokołowskiej, Ishbel Szatraskiej i Szczepana Twardocha – dyskutowaliśmy między innymi o tym, że tak trudno jest uznać nam dramat za literaturę. Uważam, podobnie jak większość dramatopisarzy i dramatopisarek, z którymi rozmawiam,



Fot. Ryszard Kornecki

Warsztaty „Dramat w działaniu”, Narodowy Stary Teatr w Krakowie [2017/2018]

że powinniśmy częściej drukować, wydawać teksty dla teatru. Byłoby fantastycznie, gdyby utwór mógł zaistnieć nie tylko na scenie, zwłaszcza że nieczęsto na nią trafia. Na pewno podniósłby się prestiż autora. To wszystko jest z kolei powiązane z kwestią czytelnictwa. Nie ma u nas rozwiniętej tradycji czytania dramatu. Dlatego cieszy mnie fakt, że do świadomości wydawców dociera, że dramat warto wydawać, że dramat można sprzedać, wykorzystać do jego promocji narzędzia znane choćby z promocji prozy. Biorę do ręki monodram *Byk Twardocha* czy sztukę *Bowie w Warszawie* Doroty Masłowskiej – to są pozycje pięknie wydane, ilustrowane, wydawcy nie podkreślają, że jest to tekst dramatyczny. Jeśli chodzi o same transfery, to od dość dawna widoczne są incydentalne „wycieczki” osób ze środowiska prozatorskiego w świat dramatu, jednak zjawisko odwrotne to novum przybierające na sile. Weźmy Mateusza Pakułę, Martę Sokołowską, Elżbietę Łapczyńską, która jako dramatopisarka debiutowała na „*Naszym głosie*”. W tej chwili wspomniana Ishbel Szatrawska też pisze powieść. Autorzy dostrzegają, że promocja prozy jest w Polsce na bardzo dobrym poziomie, wiąże się to choćby z organizacją licznych spotkań autorskich. Interesują się nią recenzenci, krytycy literaccy, a także – reżyserzy teatralni. Paradoksalnie właśnie po napisaniu prozy istnieje większa szansa powrotu autora dramatycznego na scenę.

TOMASIEWICZ W tym miejscu dotykamy hierarchicznej struktury świata literackiego i teatralnego. Rozlegają się głosy, że powinno się zredefiniować formuły oparte na kategoriach „najlepszy”, „najlepsz”. To konkursy w dużej mierze tworzą pole widzialności.

DĄBEK Trzeba pamiętać, że wszystko opiera się o arbitralne kryteria. Co właściwie oznacza sformułowanie „najlepszy”, „najlepsz”? Niektóre osoby, mimo talentu czy świetnych predyspozycji, w ogóle nie są dostrzegane. Inne z kolei, choć osiągają wysoką pozycję w danym rankingu lub wygrywają konkurs, szybko znikają z pola widzenia. Świetnie, że autor dostaje nagrodę za sztukę – ale co dalej? Konkursy to cenne

inicjatywy, natomiast warto skupić się na wspólnym zaopiekowaniu autorem po tym, jak wejdzie w sferę widzialności – wydać jego tekst, zadbać o jego sceniczną realizację, zainteresować jego twórczością środowiska badaczy, recenzentów.

Co jeszcze można zrobić? Brakuje mi jasno sprecyzowanej oferty dla debutantów, zarówno tych młodszych, jak i starszych. Owszem, mamy fantastyczny konkurs dla młodych dramatopisarzy „Szukamy polskiego Szekspira”, ale to za mało. W trakcie rekrutacji do „Młód-(sz)ej Polski” zgłosiło się bardzo dużo osób czternasto-, piętnastoletnich, niespełniających kryterium wieku. Ci młodzi ludzie często są pozostawieni samym sobie. Podobnie osamotnione są osoby spoza branży, które debiutują późno: choć mają talent, trudniej im się przebić. Tu ponownie pojawia się pytanie o kryteria: jak zdefiniować debiut? Chodzi o pierwszy napisany utwór? O nowe zjawiska w świecie dramatu? Czym one mogą być?

TOMASIEWICZ Jakie są Twoje dalsze plany dotyczące pracy warsztatowej?

DĄBEK Chciałabym zrealizować warsztaty inspirowane metodą „Porozumienie bez przemocy” Marshalla Rosenberga. Uważam, że Rosenberg powinien być czytany na wszystkich uczelniach w ramach przysposobienia do życia. Jego metoda, jak żadna inna, sprzyja nawiązaniu szczerzej, opartej na współczuciu empatycznej relacji z samym sobą i innymi ludźmi oraz umożliwia rozwiązywanie konfliktów w sposób mogący satysfakcjonować wszystkie strony. Przyzwyczailiśmy się uznawać konflikt za jedną z kluczowych kategorii definiujących nasze życie społeczne. Dramat również: od niepamiętnych czasów żywi się on „nieporozumieniem”. Może nadszedł czas na zmianę przyzwyczajień? Myślę, że tym, co mnie trzyma przy środowisku dramaturgów i dramatopisarzy, jest fakt, że tworzą oni przestrzeń, w której naprawdę próbuje się rozmawiać. A tego chyba nam wszystkim brakuje najbardziej – spotkania i dialogu. ■