

O bohaterach codzienności

„**Utrzymujemy kontakt** ze wszystkimi bohaterami ze wszystkich spektakli, które robiliśmy. Nawet jeśli to nie ma znaczenia dla dalszej kariery tego przedstawienia. Na razie mówimy o perspektywie dwuletniej, zobaczymy, co będzie za dwadzieścia lat” – mówią **Krzysztof Kopka i Jakub Tabisz**, twórcy cyklu „Teatr na faktach”, w rozmowie z Henrykiem Mazurkiewiczem.

HENRYK MAZURKIEWICZ Nie zmęczyło już Was tłumaczenie, czym jest teatr dokumentalny? Czy to wciąż gatunek, który potrzebuje w Polsce wstępnych wyjaśnień?

KRZYSZTOF KOPKA Rzeczywiście, w tej materii panuje pewne pomieszanie pojęć. Różne rzeczy są wrzucane do jednego worka. Mogę mówić o moim rozumieniu teatru dokumentalnego. Jest to postawa twórcza, w której przede wszystkim zwracamy uwagę na świat wokół nas. Posługujemy się techniką verbatim, czyli dosłownego zapisu rzeczywistości. Dlatego fakt znaleziony w trakcie poszukiwań, w czasie rozmów rodzi wszystko: taką, a nie inną dramaturgię, określoną estetykę sceniczną. W teatrze dokumentalnym nie powinien występować – silny niekiedy w teatrze głównego nurtu – element autoreferencji, kiedy punktem wyjścia nie jest świat, ale inne dzieła sceniczne, polemiczny dialog z ich narracjami. W momentach wstrząsów społecznych zaczynamy zauważać bardzo wyraźną dysproporcję między opowieścią sztuki a tym, co się dzieje przed drzwiami teatru czy na ulicy. Zaczynamy czuć potrzebę zmierzenia się z rzeczywistością bezpośrednio – oko w oko. Dla mnie właśnie z tego wysiłku powinien się rodzić teatr dokumentalny.

MAZURKIEWICZ W numerze „Performera” poświęconym teatrowi dokumentalnemu, zresztą przez Krzysztofa przetłumaczonym, Michaił Ugarow, twórca słynnego moskiewskiego Teatru.doc, mówi w wywiadzie coś podobnego. Według niego są dwa sposoby uprawiania teatru: „wertikalny” i „horyzontalny”. Teatr „wertikalny” to ten, który pragnie bezpośrednio odnosić się do czegoś nieprzemijającego, jednocześnie próbując dystansować się od wszystkiego, co jest chwilowe i partykularne. Teatr „horyzontalny” natomiast skupia się na rzeczywistości dookoła, na „tu i teraz”. Czy we własnej praktyce nie wyczuwacie napięcia między

chęcią robienia „dla wieczności” a potrzebą pozostania przy tak rozumianej „horyzontalności”?

KOPKA Myślę, że teraz jest dobry moment do mówienia o tej „wertikalności” czy autoreferencyjności teatru. Teatry opróżniają swoje archiwa i pokazują wielkie spektakle z przeszłości. I często okazuje się, że trudno je dziś oglądać. Spektakl teatralny jest zakorzeniony w okolicznościach swojego powstawania. Nawet jeżeli zajmuje się kwestią absolutu, to opowiada o nim w sposób właściwy temu czasowi.

MAZURKIEWICZ W Twoim przypadku jest to o tyle interesujące zagadnienie, że nie tylko od dawna zajmujesz się teatrem dokumentalnym, lecz także masz w swoim dorobku mnóstwo realizacji Szekspira. Czy czujesz, że w jednym wypadku robisz teatr „wertikalny”, a w drugim teatr „horyzontalny”?

KOPKA Nie mam takiego odczucia. Nie czuję wielkiej różnicy w pracy nad scenariuszem spektaklu dokumentalnego czy nad Szekspirem. Zawsze jest tak, że ten właśnie dramat Szekspira wydaje mi się teraz wart przypomnienia przez swoją aktualność, przez to, co ja w nim wyczytałem, jak mnie ta lektura „zadrasnęła”, co warto jest podzielenia się z dzisiejszymi widzami i do czego jestem przekonany, że to dla nich też będzie ciekawe i wyjaśni im świat. Kiedy przed laty robiłem *Koriolana*, to nie był on „wertikalnym studium tyranii”. Stawiałem pytanie, jak heroiczni bohaterowie nie znajdują sobie miejsca w epokach „mdłej demokracji” i chodziło mi oczywiście o konkretnych bohaterów podziemnej „S”, których ideały, ambicje zniszczyły ostatecznie pierwociny naszej demokracji. Co ciekawe, ten kontekst był jasny dla angielskich recenzentów, którzy oglądali spektakl w Edynburgu. Koronawirus



Od lewej: Krzysztof Kopka, Jakub Tabisz

foto: Tomasz Papuczyński / Instytut Grotowskiego we Wrocławiu

Krzysztof Kopka [1958]

teatrolog, reżyser, tłumacz z rosyjskiego, dramaturg i scenarzysta. Wykłada na ASP we Wrocławiu.

Jakub Tabisz [1980]

reżyser i koordynator projektu „Teatr na faktach”. Założyciel grupy impro Improwizowane Poniedziałki, twórca projektów i sztuk edukacyjnych. Pracuje w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

przerwał mi pracę nad *Wiele hałasu o nic*, które miało być opowieścią o urojeniach, jakim ulegamy. Tu ważnym kontekstem jest nasza bezradność wobec fake newsów.

MAZURKIEWICZ Jakubie, czy zdążyłeś już wypracować formułę, która krótko wyjaśnia, czym dla Ciebie jest teatr dokumentalny?

JAKUB TABISZ Według mnie klucz do zrozumienia teatru dokumentalnego, jaki uprawiamy, jest w języku. W języku potocznym, przepisany z błędami, mówionym z błędami. W języku, który jest unikatowy dla każdego bohatera – i to w teatrze dokumentalnym, przez ostatnie dwa lata, udaje się nam uchwycić. To coś fenomenalnego, coś, co powoduje, że w ogóle przestały mnie interesować spektakle oparte na reportażach literackich. Uwielbiam literaturę faktu, to są piękne i niesamowite opowieści, ale w formie teatralnej razi mnie sztuczność bohaterów, którzy mówią nieautentycznym językiem. Często mam problem, aby uwierzyć w taki przekaz, jakby opadła jakaś zasłona iluzji. Kiedyś wydawało mi się, że wystarczy wysłuchać kogoś, a potem to zaadaptować, przepisać, stworzyć rolę. Tymczasem o wiele skuteczniejszym narzędziem jest zadać lepsze pytania już na samym początku, dłużej porozmawiać i potem przepisać tego bohatera słowo w słowo. Wtedy rzeczywiście wychodzi uniwersalna prawda. A nawiązując do „horyzontalności” i „wertikalności”, mnie się wydaje, że to fałszywy podział. Niewłaściwy i nie do końca adekwatny. Na przykład *Ryszard III* Szekspira to swego czasu była aktualna opowieść o władzy, z kolei gdy robiliśmy *Paraliż* o Igorze Stachowiaku, to miałem wrażenie, że słucham *Antygony* naszych czasów. Oczywiście

wierzę w siłę archetypów, zwłaszcza stworzonych przez geniuszy starożytnego teatru greckiego, które przetrwały do naszych czasów i rezonują, ale to jest bardzo rzadkie – spotkać taki archetyp twarzą w twarz.

MAZURKIEWICZ Oprócz tego specyficznego języka, czym jeszcze teatr dokumentalny różni się od dzisiejszego teatru dramatycznego?

TABISZ Na pewno rzadko opowiada te same historie, dlatego do naszego teatru zaczęły przychodzić osoby, które nie chodziły za często do teatru dramatycznego.

MAZURKIEWICZ Czyli zupełnie nowy widz?

TABISZ Tak, nowy widz, który nagle odkrywa, że z jednej strony może dowiedzieć się o osobach w jakiś sposób mu bliskich, z drugiej – poznać osoby zupełnie mu obce. I to jest funkcja, która w teatrze dramatycznym zeszła chyba na drugi plan. Przynajmniej z perspektywy tego nowego widza, bo on nie czuje, że idzie do teatru, żeby poznać jakąś historię. Raczej idzie, żeby się pośmiać, żeby zobaczyć coś dziwnego albo... To trzeba by z widzami porozmawiać, dlaczego chodzą do teatru dramatycznego. Wróć do języka – jest w teatrze dokumentalnym inny, nie literacki, ale dosłowny, reporterski, potoczny. I ta magia języka skraca dystans między widzami a aktorem, co mnie jako twórcę i odbiorcę tego teatru zdumiewa. Mimo że ze mną jest na widowni sto osób, często czuję, jakbym rozmawiał z tym bohaterem. Jakbym faktycznie siedział w jego domu na kanapie.



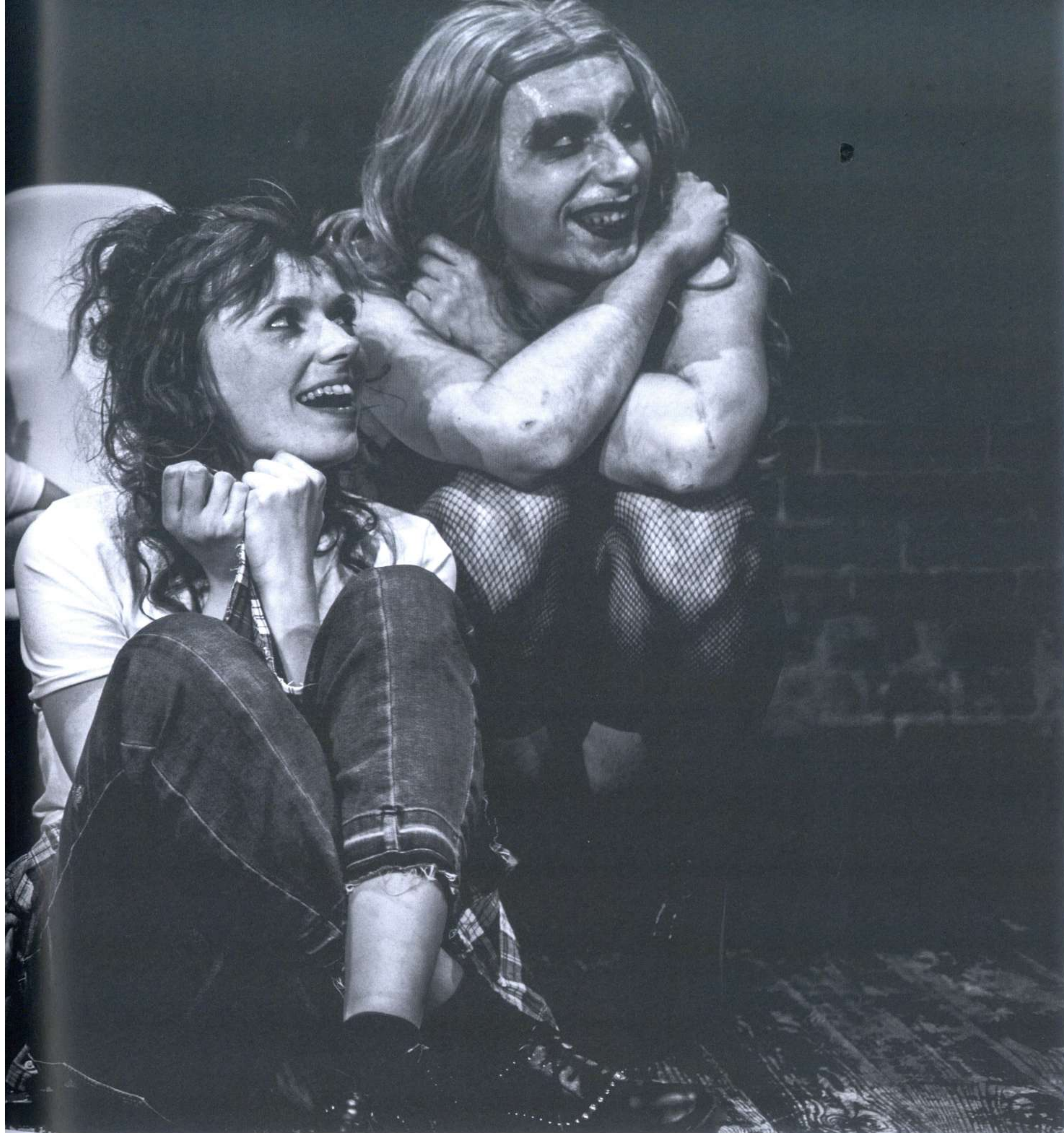
Zjemy wasze dzieci. Z cebulą, reż. Dorota Bator, Grzegorz Grecas, Ada Tabisz, Robert Traczyk, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (2020)

MAZURKIEWICZ Skoro istnieje tak wyraźna specyfika, dlaczego po pierwszym zauroczeniu tak szybko nastąpił zanik zainteresowania teatrem dokumentalnym? Czy nie było to związane z tym, że teatr głównego nurtu szybko wchłonął te wspomniane metody pracy? Bo ostatnio trudno kogokolwiek zdziwić publicystyką na scenie teatrów dramatycznych.

KOPKA My co roku zaczynamy nowy kurs teatru dokumentalnego w Instytucie Grotowskiego we Wrocławiu. Przychodzą nowi ludzie, którzy będą mogli spróbować swoich sił w realizacji spektaklu dokumentalnego. Część z nich zostaje na stałe. Wspominam o tym, bo z jednej strony ciągle na nowo tłumaczymy osobom, które się zgłaszają, czym jest teatr dokumentalny i jak my go robimy – a z drugiej strony mam takie poczucie, że my stale, z każdą nową realizacją, wyznaczamy granice naszej praktyki scenicznej, dookreślamy estetykę tego teatru, który uprawiamy. To jest – w każdym tego słowa znaczeniu – *work in*

progress. Na pewno różni się mocno na przykład od praktyki Teatru.doc. W wielu wypadkach zawędrowaliśmy gdzie indziej i stawiamy sobie w pracy inne niż oni pytania.

Rzeczywiście wydaje mi się, że publicystyka bardzo silnie zdominowała teatr repertuarowy w ciągu kilku ostatnich sezonów. Nas natomiast wyróżnia niechęć do stawiania tez na temat rzeczywistości, które często są bardzo wyraźne w tamtych spektaklach. Chcielibyśmy unikać pewnej typizacji czy groteskowego przerysowania bohaterów, co też często w praktyce tego teatru, o którym wspominasz, występuje. My jesteśmy w sytuacji, w której nasi bohaterowie powierzyli nam opowieść o swoim życiu, a to rodzi zobowiązania moralne. Dla mnie punktem dojścia jest sposób mówienia o świecie właściwy Gustawowi Flaubertowi. Tego rodzaju realizm, obiektywizm tej relacji, no i przede wszystkim dzielona z Flaubertem utopijna pewnie wiara, że jeśli uda nam się spojrzeć na świat tak, jak patrzy na niego Bóg, to dręczące nas pytania staną się bezprzedmiotowe, będziemy wszystko wiedzieli.



fol. Tobiasz Papuczyński / Instytut Grotowskiego we Wrocławiu

TABISZ Te teatry różni proces przygotowania spektakli. Bardzo dużo czasu poświęcamy na zebranie materiału, rozmowy i znalezienie bohaterów. W typowym publicystycznym teatrze dramatycznym bierze się gotowy produkt, zwykle jakiś wcześniej opublikowany reportaż, czyli nie przeprowadza się tego procesu osobiście.

MAZURKIEWICZ Proces powstawania spektaklu w przypadku teatru dokumentalnego jest też pewnego rodzaju wyjściem w nieznaną. Co Was, jak dotychczas, najbardziej zaskoczyło w czasie takich podróży?

TABISZ Różne rzeczy. Na przykład przy *Tutaj kobiety palą się lepiej* na własne oczy zobaczyłem osobę, która staje się aktywistką. Młoda matkę z wioski, która sięga po transparent i mówi „nie”, bo broni swojej koleżanki, bo nie zgadza się na niesprawiedliwość. W trakcie Czarnego Protestu w 2016 roku w jakiejś małej górskiej wiosce pod Szklarską Porębą zobaczyłem na tablicy ogłoszeń plakat strajku. Nie miałem

szansy, żeby poznać osobę, która zdecydowała się jako jedyna w tej małej społeczności wykonać taki gest. I nagle trzy lata później, pracując nad tym spektaklem, w trakcie poszukiwań takiej osoby trafiłem na nią przypadkiem na korytarzu sądowym.

KOPKA W tej pracy rzeczywiście jest problem z wyznaczeniem granicy. Kiedy możemy powiedzieć: „Dobra, mamy już ten materiał i w jego obrębie pracujemy nad scenariuszem”. Opowiadamy o realnych ludziach, których życie toczy się dalej. Być może w czasie następnej rozmowy powiedzieliby nam rzeczy jeszcze ciekawsze albo zmieniające nasze myślenie o nich. Pamiętam, kiedy staliśmy na korytarzu sądu w Zgorzelcu i Kuba nagrywał wspomniane spotkanie. Już wtedy obaj wiedzieliśmy, że mamy bardzo dużą rzecz. Proces rodzenia się aktywistki w mikroskopijnym miasteczku w województwie dolnośląskim to zjawisko, którego prawdopodobnie nie wyłapuje socjologia. Więc kolejną specyfiką teatru dokumentalnego byłoby to, że mówi on o zjawiskach, których nie wy-

chwytyją z jednej strony zawodowi badacze społeczeństwa, a z drugiej strony sztuka. Lubię powtarzać za Bourdieu przykład o badaniach kompetencji kulturowych we Francji. Kiedy przedstawiciele różnych klas społecznych poproszono o wymienienie znanych im malarzy, fatalnie wypadli robotnicy. Wymienili jedynie jakieś dwa, trzy nazwiska, co było dziwne, ponieważ wtedy we Francji odbywała się wielka obwoźna wystawa Pietera Bruegla, więc to nazwisko musiało być im znane. Pojawiało się na plakatach w metrze i na przystankach autobusowych. Dopiero przy powtórnych rozmowach wyszło, że ci robotnicy nie wspominali o Brueglu, bo nie wiedzieli, jak jego nazwisko wymówić i wstydziło się popełnić błąd. I właśnie skrywane uczucie wstydu, ludzką potrzebę buntu przeciwko niesprawiedliwości, takie ludzkie emocje i postawy teatr dokumentalny potrafi odnotowywać. Ma do tego narzędzia.

MAZURKIEWICZ Oddajecie głos osobom, które zazwyczaj tego głosu nie mają. O ile robi się to w teatrze dramatycznym, to raczej w zakresie ogólnych figur, czyli umownego Innego: Żyda, homoseksualisty czy imigranta. A tu jest konkretna osoba, która może przyjść i zobaczyć siebie na tej scenie. Czy czujecie przez to szczególny naddatek moralny, z którym wiąże się taka praca?

TABISZ To jest wielka odpowiedzialność. Utrzymujemy kontakt ze wszystkimi bohaterami ze wszystkich spektakli, które robiliśmy. Nawet jeśli to nie ma znaczenia dla dalszej kariery tego przedstawienia. Na razie mówimy o perspektywie dwuletniej, zobaczymy, co będzie za dwadzieścia lat.

MAZURKIEWICZ A czy w ciągu tych dwóch lat pracy przychodziło do Was przykre uczucie, że zawiedliście swoich bohaterów? Że zrobiliście za mało i nie tak, jak sobie to zaplanowaliście?

KOPKA Szczerze mówiąc, mieliśmy chyba szczęście, bo ja nie pamiętam takiego momentu. Zawsze dbamy o to, żeby nasi bohaterowie mogli zobaczyć siebie na scenie. Zapraszamy ich na spektakle. Pracując nad *Tutaj kobiety...*, mieliśmy taki moment zawahania, czy i w jaki sposób opowiadać o kłótni, która miała miejsce między aktywistkami. Krótko mówiąc, czy zastosować element cenzury. Nie zdecydowaliśmy się. Wydało się nam to ważnym aspektem w opowieści o głównych bohaterkach, żyjących pod bardzo dużą presją i ulegających emocjom, które prowadzą niekiedy do kłótni.

MAZURKIEWICZ Jakie były najbardziej nieoczekiwane reakcje zaproszonych na spektakl bohaterów?

TABISZ Jedną z najbardziej poruszających jest dla mnie reakcja dziewczyny, która była w dzieciństwie molestowana przez księdza i której nagranie słyhać na początku spektaklu *Tutaj kobiety...* Przyszła w charakterze widza. Nie przyjęła zaproszenia, tylko zapłaciła za bilet, bo stwierdziła, że taki teatr trzeba wspierać. Nie uczestniczyła później w dyskusji. Widziałem ją przed spektaklem i rozmawiałem z nią po pokazie. Była autentycznie poruszona i wstrząśnięta. Płakała. Ciekawa była reakcja bohaterki, jednej z tych kłócących się, która spóźniła się na spektakl i zobaczyła tylko wrywek, który przedstawił ją w bardzo niepełny sposób. Wy tłumaczyłem jej, że jest jej więcej w tym przedstawieniu niż te ostatnie kwestie, które poruszyła. Zabawne było to, że kiedy później brała udział w dyskusji, użyła dokładnie tych

samych słów, które padły wcześniej na scenie, a których nie zdążyła usłyszeć. Opowiadała te same historie, prezentowała te same opinie i miała taki charakter, jak oddała to aktorka.

MAZURKIEWICZ W tych trzech spektaklach, które pokazano w lutym w Instytucie Grotowskiego w ramach „Miesiąca na faktach”, dotykacie kwestii drażliwych i trudnych, jak chociażby wspomniane molestowanie w Kościele. Czy są tematy, których nie odważylibyście się podjąć?

TABISZ Myślę, że nie ma żadnych granic. Nawet nie wiem, jaki musiałby to być temat. Na razie nie wszedłem w taki obszar, więc trudno mi powiedzieć. Na pewno nie będę pracował z osobami, które po prostu chcą, żebym zrobił o nich spektakl, bo mają jakąś tezę do przedstawienia. I nieważne, jaka to teza. Założmy, że zgłosiliby się do nas uczestnicy kontrmanifestacji w Białymstoku. W rezultacie pokazalibyśmy, jak to było naprawdę. Przecież nie zrobilibyśmy dla nikogo laurki.

KOPKA Dyskutujemy na rozmaite tematy, ale powodem ich zaniechania nie są kwestie cenzuralne, tylko to, że dochodzimy do wniosku, że są za mało nośne. Mogę Ci powiedzieć o temacie, z którego w ten sposób zrezygnowałem. Kiedyś chciałem robić coś jakby *Kordiana 2019*. Pomysł był taki, żeby zachowując strukturę dramatu Słowackiego, opowiedzieć o doświadczeniu mojego pokolenia. Pokolenia „Solidarności”, które ma dzisiaj nieprzyjemną świadomość, że padło zemdlone na progu komnaty cara. Że Polska, o którą walczyło, nie jest taka, jaką sobie wymarzyliśmy. Że nam się nie udało. Nawet rozmawiałem z potencjalnymi bohaterami – wybitnymi działaczami politycznymi: Władkiem Frasyniukiem i Radosławem Gawlikiem. Wycofałem się, bo między innymi Kuba mnie przekonał, że mało kogo dzisiaj interesują niespełnione marzenia starych dziadków. (*śmiech*)

MAZURKIEWICZ Każdy sposób pracy, każda technika ma swoje zalety, ale i wady. W czym tkwią największe niebezpieczeństwa wykorzystywanej przez Was metody?

KOPKA Jest niebezpieczeństwo doraźnej publicystyki i tego trzeba unikać. Podstawą dramaturgii zazwyczaj jest spór antagonistów. Tymczasem często jesteśmy odrzucani przez jedną stronę sporu. Trudno nam dotrzeć do ich wypowiedzi. Jeśli jednak dążymy do obiektywnej narracji, opowieści niestronniczej, trzeba podejmować te wysiłki. Również dla dobra spektaklu i dramaturgii. Jak najpełniej, jak najuczciwiej prezentować racje obu stron, nawet jeżeli uznajemy, że one nie są równej wartości.

TABISZ Postawienie tak silnej tezy, że zmienimy spektakl i wykorzystamy naszych bohaterów, żeby coś komuś udowodnić – to jest chyba najbardziej nieuczciwe. Niebezpieczeństwem jest powierzchowne, niepełne przedstawienie naszych bohaterów. Nie mamy dużo czasu, żeby ich dogłębnie poznawać. Ale w trakcie rozmów jesteśmy w stanie ich zrozumieć. Zrozumieć, w jakiej są sytuacji tu i teraz i dlaczego wierzą w to, w co wierzą. Jeżeli nie postaramy się tego odkryć, będziemy tylko dopasowywać ich do naszego schematu myślowego czy do innej osoby, która występuje w tym spektaklu.

MAZURKIEWICZ Czy nie jest też tak, że poniekąd mylimy dwie kategorie: faktu i obiektywności? Jeżeli nagromadzimy jakąś liczbę



fot. Tobiasz Papuczys / Instytut Grotowskiego we Wrocławiu

W końcu będzie ciepło, reż. Magdalena Młynarczyk, Marta Wiśniewska, Mateusz Brodowski, Przemysław Piskozub, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu [2020]

faktów, to jeszcze nie znaczy, że uzyskamy obiektywny obraz czegośkolwiek.

TABISZ Oczywiście. My nie jesteśmy ani gazetą, ani dziennikiem internetowym, ani telewizją. My pokazujemy pogłębioną, bardzo osobistą perspektywę bohatera i nie mówimy widzom, że to prawda objawiona. To perspektywa tej danej osoby. Jeżeli to opowieść o ojcu, który walczy o dobre imię swego zmarłego na komisariacie syna, to widz może stwierdzić: „No nie, ten ojciec to jednak przesadza”. Albo: „On rzeczywiście ma rację. Nie wyobrażam sobie znaleźć się w jego sytuacji”.

MAZURKIEWICZ Krzysztofie, opowiadałeś o perspektywie Flauberta jako o pewnym ideale, do którego warto dążyć. Pojawiają się tu pewne założenia natury epistemologicznej czy nawet ontologicznej. A można przecież przyjąć, że istnieją niedające się ze sobą pogodzić perspektywy.

KOPKA Oczywiście, że tak. *Pani Bovary* jest przecież takim zestawem perspektyw, które są na tyle sprzeczne, na tyle niemożliwe do pogodzenia, że prowadzi to ostatecznie do tragedii. Mieszkamy w kraju, w którym dialog wydaje się niemożliwy, a sprzeczne punkty widzenia nie do pogodzenia. To wielki temat dla sztuki. Żeby go przedstawić, trzeba iść śladem Flauberta: zbyt szybko nie oceniać postaci, materiału, nie wyrokować szybko i pozostać jak najdłużej otwartym na poznanie.

MAZURKIEWICZ Czy pod tym względem teatr dokumentalny byłby z definicji skazany na pewien rodzaj niespełnienia? Zawsze przecież może być dorzucony jeszcze jeden element tej układanki.

KOPKA Myślę, że tak. Miło mi było, kiedy w rozmowie po *Tutaj kobiety...* jedna z aktywistek powiedziała, że po spektaklu poczuła, że to, co robi, ma sens. Że to się składa w jakąś sensowną opowieść o ludzkim życiu. Ona od lat pracowała w codziennej rutynie, która polegała na ciągłym dzwonieniu czy wysyłaniu maili, i od dłuższego czasu wykonywała to wszystko trochę mechanicznie. Tylko dlatego,

że kiedyś się tego podjęła. A to poczucie sensu trochę w tych codziennych bojach zatraciła.

MAZURKIEWICZ Takie układanie czyjegoś życiorysu w sensowną całość jest też efektem montażu, szczególnie ważnej części pracy w przypadku teatru dokumentalnego. Jak uczycie swoich kursowiczów rozpoznawać, kiedy zabiegi dramaturgiczne stają się formą manipulacji?

TABISZ Podstawową zasadą jest obrona swojego bohatera. Jeżeli on ma jakąś tezę, jakąś opinię o świecie, my jej nie negujemy, tylko staramy się ją jak najuczciwiej przedstawić. Jeżeli ja, dajmy na to, jestem niewierzący i spotykam osobę głęboko wierzącą, która uważa się za opętaną przez szatana, to po prostu zdaję relację z jej obaw i lęków, a nie staram się udowodnić widzom, że sam mam zupełnie inną opinię.

KOPKA W naszej grupie panuje wolność twórcza. Każdy może skorzystać z opinii kolegów. Zaprosić ich na próby i z nimi pogadać. Na przykład w przedstawieniu *W końcu będzie ciepło*, zrealizowanym w Instytucie Grotowskiego w ramach „Miesiąca na faktach”, nastąpiło moim zdaniem przekroczenie granic teatru dokumentalnego. Ten spektakl dzieje się w przyszłości, w 2050 roku. I ten fakt tworzy ironiczny kontekst dla wypowiedzi aktywistów klimatycznych, które zebrali twórcy spektaklu i nad którymi, moim zdaniem, dokonano swoistej manipulacji. Mówione dzisiaj, kiedy walka wciąż trwa, brzmią inaczej niż wtedy, kiedy są powtarzane już po katastrofie. Myślę, że to byłaby ta publicystyczna teza, której zawsze namawiam, żeby unikać.

MAZURKIEWICZ Ten spektakl wyróżniał się nie tylko sposobem montażu i dramaturgią, ale też podejściem inscenizacyjnym. Był najbardziej rozbudowany ze wszystkich. Czy teatr dokumentalny jest związany z pewnym minimalizmem, który kojarzymy chociażby z moskiewskim Teatrem.doc? Oni mieli swoją wyrazistą estetykę: piwnica, stół, kilka krzeseł. Bo skoro język jest w tym wypadku tak znaczącą wartością, to inne środki inscenizacyjne nie mają prawa go przesłaniać.

TABISZ My już dawno wyszliśmy poza estetykę Teatru.doc. Wcale nie idziemy w minimalizm. Eksplorujemy coraz różniejsze środki. Pewnym ograniczeniem są tu po prostu budżety. Jeszcze nie dysponujemy środkami, żeby przedstawienia były realizowane na poziomie, na jakim mogłyby powstać. Słowo jest ważne, ale to nie znaczy, że nie będzie w teatrze dokumentalnym teatru fizycznego, takiego, który operuje pantomimą albo audiowizualnego. Zwłaszcza że język potoczny czerpie swą siłę nie tylko z samego znaczenia słów, ale też z melodii języka. Przecież w przypadku nagrań świadków tragicznych wydarzeń słyszymy nie tylko słowa, lecz także emocje, głosy tych osób, ich wiek i tak dalej.

KOPKA To, że słowo jest pierwsze i nie powinno być przygłuszone, to jest podstawowy warunek. Natomiast przez cały czas interesuje nas, jak można, nie będąc w sprzeczności z tą podstawową zasadą, przesunąć granicę teatralności. Wczoraj rozmawiałem z Dorotą Bator, która robi spektakl dokumentalny o ludziach zajmujących się zawodowo opowiadaniem baśni, legend, mitów. Rozmawialiśmy o możliwym kształcie scenicznym tego przyszłego spektaklu i o jego dramaturgii. Kto wie, czy w kolejnej realizacji teatru dokumentalnego na scenie nie pojawi się wielkie drzewo, które będzie drzewem opowieści. Na gałęziach będą siedzieli opowiadacze. Jako twórca jestem ciekaw przestrzeni teatralnej, którą można wywalczyć dla teatru dokumentalnego.

MAZURKIEWICZ Przygotowując się do „Miesiąca na faktach”, przeprowadziliście kilka castingów. Do samego spektaklu *Zjemy wasze dzieci. Z cebulą* zgłosiło się ponad sto osób. Czy spodziewaliście się, że wśród profesjonalnych polskich aktorów znajdzie się tylu chętnych do grania w teatrze dokumentalnym?

TABISZ Nikt z nas, łącznie z twórcami tego spektaklu, nie spodziewał się aż takiego odzewu. Myśleliśmy, że będzie trzydzieści, czterdzieści zgłoszeń, a było ponad sto z całej Polski. Okazuje się, że ogromną pokusą i siłą teatru dokumentalnego, która powoduje, że tak wiele osób chce w nim grać, jest sam temat. Ogromna liczba osób chciała po prostu zagrać w czymś ich zdaniem ważnym. I to je motywowało.

MAZURKIEWICZ Na co zwracaliście uwagę podczas tych castingów? Co decydowało o tym, że uznawaliście, że ten aktor lub aktorka nadaje się, żeby grać w Waszym spektaklu?

TABISZ Najważniejsza była interpretacja roli. Jak ta osoba radziła sobie z fragmentem tekstu. Każdy z potencjalnych aktorów przygotowywał fragment wywiadu z jedną z postaci. To było o tyle ciekawe, że na tym etapie, w tym konkretnym spektaklu, czyli w *Zjemy wasze dzieci...*, scenariusz nie był jeszcze gotowy. Aktorzy w pewnym sensie uczestniczyli w procesie jego tworzenia.

MAZURKIEWICZ Pytam o to, ponieważ nie zauważyłem, by ich gra była w jakiś szczególny sposób inna od tej, którą znam z teatru dramatycznego.

KOPKA Podczas prób też nie czułem wielkiej różnicy. Pracowałem z tymi aktorami tak, jak pracowałbym nad tekstem tradycyjnej dramaturgii. Zebraliśmy tyle materiału, ile zdołaliśmy do wyznaczonego terminu premiery. Zbudowaliśmy pięć postaci, które poza tym, że zostały wzięte z życia, to miały – żeby już tak polecić Stanisławskim – i swoją charakterystyczność, i „ton duchowy”, i swoje „zadanie naczelne”.

Trzeba było tylko pamiętać o prymacie słowa. Bo to teatr nieznoszący aktorskich gier, gwiazdorzenia. Aktor ma starać się wniknąć w ten ślad człowieka, który zostaje w spisany z taśmy tekście.

MAZURKIEWICZ A jak się teatr dokumentalny ma w czasie pandemii? Czym się zajmujecie i jaką ofertę przygotowujecie dla tych, którzy siedzą w domu w izolacji?

TABISZ Zbieramy opowieści z „czasów zarazy”. Zgłaszają się różne osoby, bo chcą z kimś porozmawiać, podzielić się. Dzielenie się opowieściami jest ważne. A teraz tyle się dzieje, że każdy ma coś do powiedzenia. Mamy w planach przedstawienie tego online, wykorzystanie narzędzi internetowych. Teatr dokumentalny jest o tyle wdzięczny, że jest bardzo elastyczny. Kiedy rozmawialiśmy, na przykład z dyrektorem Instytutu Grotowskiego, okazało się, że nie wiadomo, kiedy będą otwarte sale teatralne i ilu aktorów będzie mogło w nich przebywać, mówiłem: „No dobra, ale mamy spektakl na dwóch aktorów, którzy przebywają w odległości pięciu metrów od siebie”. Epidemiologicznie poprawnie. Rzeczywiście, jesteśmy w stanie bardzo dużo zrobić. Sprostać wyjątkowym wymogom. Ale przede wszystkim udokumentować, opowiedzieć osobiste historie ludzi, którzy się spotykają z problemem, którego nigdy nie było.

MAZURKIEWICZ Czyli wkrótce czeka nas spektakl o COVID-19?

TABISZ Może nie o wirusie, bo z wirusem nie uda się porozmawiać, ale o osobach, które się boją tego wirusa. Które zachorowały, które wyzdrowiały, które przed nim uciekają, które z nim walczą. O bohaterach codzienności, jak lubię mówić.

KOPKA Na przykład o kobiecie, której brat wysłał do rodziny list samobójczy i zniknął. Albo o drugiej kobiecie, której mąż porwał dziecko.

TABISZ Nie porwał, bo porwanie nie jest do końca odpowiednie w dzisiejszych czasach. Teraz porwanie dziecka, które kiedyś polegało na przekroczeniu granicy, na ucieczce na przykład do Holandii, sprowadza się do zamknięcia się z nim w swoim mieszkaniu.

KOPKA Już jest całe mnóstwo ludzkich historii z nowego „kwarantannowego świata”. Kiedy nagle te dziwne szykany, którym jesteśmy poddawani, potwornie komplikują nasze życie. Wystawiają na próbę nasze uczucia. Jak w przypadku matki, która przez Zooma opowiada córce bajki na dobranoc, bo dziecko bez nich nie zaśnie. Myślę, że ta atmosfera życia, które się rozsypuje i poczucie niepewności, co z nami będzie, kiedy już wyjdziemy z kwarantanny, jakie będzie nasze miejsce w świecie i jaki będzie ten świat, to atmosfera pewnych pytań ostatecznych. Niektórzy już zrezygnowali ze swoich przedkoronawirusowych projektów, zgłoszonych na czerwcową „Noc na faktach”. Uznali, że to nie są tematy na ten czas. Ale myślę, że niektóre historie, na przykład ta o opowiadaczach, zyskują inną aktualność. Bo kiedy wyjdziemy z kwarantanny, to mam nadzieję, że zarówno indywidualnie, jako społeczeństwo, jak i jako twórcy będziemy chcieli na nowo opowiedzieć sobie samych siebie.

MAZURKIEWICZ I w tym opowiadaniu pomoże nam teatr dokumentalny?

KOPKA Być może. ■