

Autorką koncepcji i wyboru tekstów do bloku o dramaturgii jest Iga Gańczarczyk.

IGA GAŃCZARCZYK

TRUIZMY. O DRAMATURGII

Iga Gańczarczyk (iga_g@o2.pl) – dramaturżka, reżyserka, redaktorka Linii Teatralnej w Korporacji Ha!art, od 2016 roku prodziekan Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej AST. Numer ORCID: 0000-0001-9849-0615

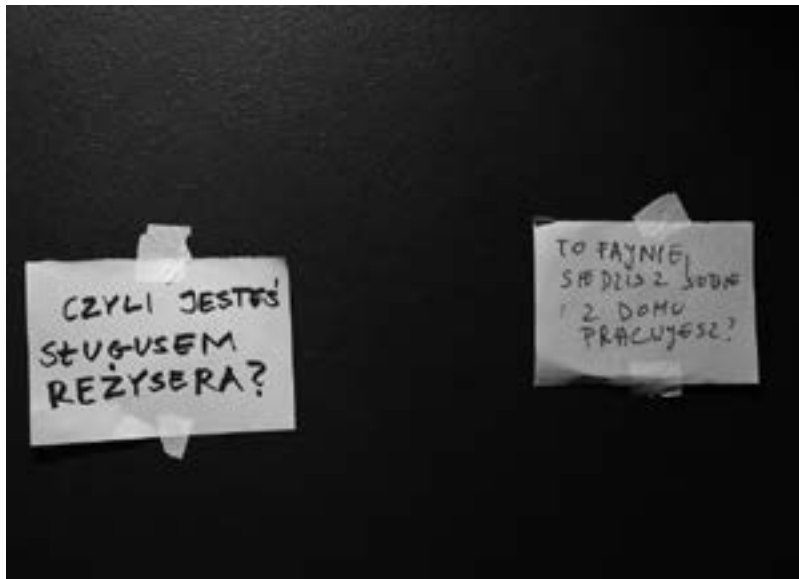
Abstract: Iga Gańczarczyk's "Truisms: On Dramaturgy"

The article deals with the relationship between dramaturgy and art education. The author wonders about how new trends in contemporary thought on dramaturgy can affect ways of teaching drama in art schools. New methods of work in theatre focused on process, collectivity and interdisciplinarity require a different approach to creating relationships in artistic teams and thinking about individual disciplines in the field of art. What is the role of the art school in promoting these changes? What is the role of the playwright in Polish theater today and in what further direction can the development of drama go in institutional settings?

Key words: dramaturgy, art education, collectivity, interdisciplinarity, process

DOI: 10.34762/kk0k-m110

Dramaturgią zajmuję się od 2002 roku, od kiedy na Wydziale Reżyserii Dramatu ówczesnej PWST (dziś AST) utworzono specjalizację „dramaturg teatru”. Byłam jedną z pierwszych studentek tego pionierskiego i eksperymentalnego programu w czasach, kiedy dramaturgia w Polsce dopiero nabierała rozpędu. Uczestniczyłam wówczas w wielu warsztatach dotyczących roli dramaturgii we współczesnym teatrze, organizowanych z dramaturgami z najważniejszych wówczas scen obszaru niemieckojęzycznego (Volksbühne Berlin, Thalia Theater Hamburg, Schauspielhaus Zurych) oraz w pierwszej w Polsce konferencji poświęconej dramaturgii w ramach Forum Dramaturgicznego w Instytucie Teatralnym w Warszawie w 2009 roku. Dyskusje dotyczyły fundamentalnych – jak się wówczas wydawało – kwestii, związanych z potencjalną obecnością dramaturga w teatrze (czy jest artystą, czy intelektualistą), poszukiwania pionierów dramaturgii na polskim gruncie (co charakterystyczne dla polskiego teatru – wśród grona uznanych męskich autorytetów teatralnych; jako ojców założycieli dramaturgii wymieniano, między innymi, Leona Schillera i Ludwika Flaszena [za: Dąbek, 2014, s. 57-61]), pojawiały się również pytania o to, w jakiej mierze obecność dramaturga (jako wirusa) może naruszyć skostniały, hierarchiczny i autorytarny system teatralny w Polsce. Dramaturgia



była więc dla mnie od początku doświadczeniem na przecięciu kilku pól: edukacji artystycznej, refleksji teoretycznej i praktyki zawodowej. Praca dramaturga od zawsze interesowała mnie jako proces, ruch, impuls do przemyślenia na nowo aktywności istniejących w obszarze teatru w izolacji, na zasadzie „albo-albo”. Z perspektywy dramaturżki i wykładowczyni¹, zainteresowanej działaniami na styku teorii i praktyki, chciałabym podzielić się kilkoma refleksjami dotyczącymi związków dramaturgii z edukacją artystyczną.

Współczesna refleksja wokół dramaturgii rozwija się w wielu ciekawych kierunkach. Przede wszystkim odchodzi od historycznie ugruntowanych związków z rodzajem władzy czy autorytetu, a co za tym idzie: z „obiektywizmem, wiedzą, uniwersalną perspektywą widza czy klasycznym procesem pracy” (Behrndt, 2010, s. 192), gdzie dramaturg jest odpowiedzialny za przygotowany przed rozpoczęciem prób koncept, za jakim reżyser i zespół powinni podążać. Pojawiają się nowe pytania, które nie tyle dotyczą intelektualnego wkładu dramaturga w przygotowanie spektaklu, ile – przede wszystkim – problematyzują obecność dramaturga w trakcie procesu, akcentując zalety wynikające z intymności i bliskości wspólnych poszukiwań. We wstępie do antologii tekstów poświęconych dramaturgii *The Routledge Companion to Dramaturgy* Magda Romanska pisze, że „zmiany dotyczące sposobu pracy w teatrze, dokonane w ostatniej dekadzie (zwrot w stronę *devised theatre*, praktyk kolektywnych i interdyscyplinarnych, często o międzynarodowym charakterze – IG) wpłynęły na pole dramaturgii na wielu poziomach: procesu produkcji, researchu, zarządzania działaniami literackimi i zasięgu oddziaływania na publiczność. Wraz z nowymi czasami przychodzi nowy teatr, a wraz z nowym teatrem nadchodzi nowa dramaturgia” (Romanska, 2014, s. 5). Również Synne K. Behrndt, współautorka (wraz Cathy Turner) książki *Dramaturgy and Performance*, zwraca uwagę na fakt, że wejście dramaturga do praktyk artystycznych z pola tańca czy *devised theatre* zintensyfikowało dyskusję wokół nowej dramaturgii i jej związków z procesem, co w konsekwencji doprowadziło do rozwoju nowych form dramaturgii i dramaturgicznych sposobów pracy². Jak dowodzi Behrndt, dramaturg jest niezwykle pożądanym w projektach tanecznych i praktykach z dziedziny *devising* z tego względu, że nie mają one uprzedniej struktury czy architektury, a dramaturgia jest projektowana i rozwijana w procesie tworzenia („in real time”). André Lepecki, pisarz i kurator, zajmujący się zarówno performansem, jak i choreografią oraz dramaturgią, uważa, że dramaturg „nie powinien być postrzegany jako zewnętrzne oko czy zdystansowany obserwator, ale jest on (ona) raczej współwinnym, wplątany i zanurzony świadkiem, który jest bardzo blisko procesu, w celu zadania właściwych pytań i znalezienia rozwiązań z wewnątrz” (za: Behrndt, 2010, s. 195). Tak rozumiany dramaturg nie jest ani strażnikiem wyjściowego konceptu, ani pierwszym widzem („widzem w sali prób”), nazywającym czy oceniającym efekty pracy, ale odkrywcą wielu możliwości rozwoju spektaklu i potencjalnym moderatorem procesu. Jednym z wariantów „przewodniczenia” procesowi jest

również inicjowanie dramaturgicznego myślenia u wszystkich osób zaangażowanych w proces (tamże), co w pracy kolektywnej może prowadzić do zjawiska „dramaturgii bez dramaturga”³, odejścia od indywidualnego autorstwa na rzecz wspólnego negocjowania znaczeń. Według Behrndt, dramaturg na pewnym etapie pracy dąży do stworzenia porządku w kreatywnym chaosie (lub do stworzenia „prowizorycznej i tymczasowej aranżacji znaczeń” – jak uważa z kolei flamandzka dramaturżka Marianne van Kerkhoven)⁴, ale jednocześnie jest istotnym podmiotem naruszającym ów porządek, kwestionującym wyłaniającą się strukturę, żeby pójść dalej, głębiej, z przecuciem, że do znalezienia jest jeszcze więcej kierunków i bardziej złożony obraz. „Dramaturg jako współpracownik zanurzony w proces pozwala odkryć najciekawsze, krytycznie istotne i trafne pytania, takie, które rzeczywiście powinny być zadane”⁵ – stwierdza Behrndt i dodaje, że podważanie wyjściowych założeń i stymulowanie odważnych decyzji umożliwi dramaturgowi właśnie pozycja osoby mocno zaangażowanej w proces.

W praktyce w funkcjonowanie dramaturga w polskim teatrze wpisanych jest wciąż wiele sprzeczności. W krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych dramaturgia jest specjalizacją na Wydziale Reżyserii Dramatu, a zatem możliwie najbliżej procesu powstawania spektaklu. Co sprawia zatem, że w dzisiejszym teatrze, kiedy przygotowanie spektaklu od dawna wykracza poza schemat realizacji dramatu czy prostej adaptacji, na studiach artystycznych i w teatrach nadal fetyszyzowana jest reżyseria, a niejednoznaczna i elastyczna funkcja dramaturga wypada skromnie i błado?

Znajomy dramaturg i dramatopisarz powiedział mi ostatnio, że w Polsce dramaturg nie jest w stanie zająć silnej pozycji, jeśli nie jest autorem dramatów (jakkolwiek szeroko definiowalibyśmy tekst czy scenariusz dla teatru). Inaczej skazuje się na całkowity niebyt medialny, pozostaje poza obiegiem recenzji i nagród, a co za tym idzie, funkcjonuje w przestrzeni frustracji, niedowartościowania i niewidzialności. Jedyny komentarz, na jaki można liczyć, to: „fajnie, że przy tym pracowałeś”. Nie tylko praca dramaturga jest niewidzialna, „rozplywa się w procesie”, ale też sama postać dramaturga – jak twierdzi belgijska artystka Myriam Van Imschoot – jest niewidzialna, „nie pojawia się na zdjęciu, pozostając w ciemności”⁶. Potrzeba wielu lat, by dostrzec, że w spektaklach, przy których pracował „pozostający w cieniu dramaturg” można znaleźć jakiś wspólny mianownik. Może dlatego wielu dramaturgów aktywnych w polu praktyk tanecznych, sztuk wizualnych czy *devised theatre* nie poprzestaje na praktyce, ale zajmuje się również refleksją teoretyczną, tworząc zapisy procesów powstawania spektakli i wydarzeń performatywnych z punktu widzenia dramaturgii. Wymienić można chociażby wspomnianych już: Myriam Van Imschoot, Marianne van Kerkhoven, André Lepeckiego czy Synne K. Behrndt. Nie tylko dokumentują oni różnorodne modele pracy dramaturgicznej, ale również – ze względu na podwójną perspektywę: dramaturga i badacza – kwestionują zastane formy teatralne,

Zdjęcia 1 i 3: kolektyw Antyteren, *Dzień cudów*; fot. Magdalena Franczuk

Zdjęcia 2 i 4: kadr z performansu dokamerowego w ramach akcji *Dramaturg 24 h*; fot. Iga Gańczarczyk

stawiają istotne pytania dotyczące języka i kształtu powstających spektakli, a w dalszej perspektywie uruchamiają nowe, obiecujące perspektywy myślenia o współczesnym teatrze. W Polsce niewielu jest dziś praktyków, którzy zajmują się zapisem procesu twórczego. Próbował to zmienić Tomasz Plata przy okazji publikacji towarzyszącej projektowi „Re//mix” w Komunie//Warszawa. Jedną z form dokumentacji wydarzenia performatywnego był w niej autozapis. Od dłuższego czasu interesuje mnie refleksja wokół dramaturgii z punktu widzenia praktyków. Zapowiedzią tego typu działań są publikowane w tym numerze fragmenty dwóch prac magisterskich – Patrycji Kowańskiej i Marty Wawrzyniak, napisanych i obronionych na Wydziale Reżyserii Dramatu AST⁷. W obu pracach odnajduję ślady bliskiej mi refleksji o dramaturgii („nowej dramaturgii”, „dramaturgii w ruchu” lub „w procesie”). Obie są pionierskie i mogą być punktem wyjścia do refleksji wokół współczesnych praktyk dramaturgicznych. Dramaturg bowiem jest dziś tym, kto stwarza warunki do uruchomienia procesu, stawiając pytania nie tylko o znaczenia powstającego spektaklu, ale również o różne modele podejścia do współpracy, procesu czy sposobów pozyskiwania i kształtowania materiału.

Najbardziej popularny model dramaturgiczny w Polsce to, rzeczywiście, stopień w jedno dramaturga/rżki i dramatopisarza/ki, często pracującego/jej w stałym teamie z reżyserem/ką, jak na przykład Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin, Tomasz Śpiewak i Michał Borczuch/Remigiusz Brzyk, Michał Buszewicz i Anna Smolar, Paweł Demirski i Monika Strzępka, Agnieszka Jakimiak i Weronika Szczawińska. W 2014 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim, w ramach Festiwalu im. Jana Błońskiego, wraz z Sebastianem Majewskim i Grzegorzem Niziołkiem brałam udział w dyskusji na temat specyfiki polskiej dramaturgii. Mówiliśmy wówczas o tym, że model praktyki dramaturgicznej, w której dramaturg jest również odznaczającym się wyrazistym idiomem pisarskim autorem/rką tekstu dla teatru, stanowi lokalny, specyficzny rys funkcji, która jeszcze na początku lat dwutysięcznych odbierana była przez środowisko teatralne w Polsce jako przeszczep z teatru niemieckiego czy brytyjskiego. Oczywiście, wymienić można również osoby, które są dramaturgami na zupełnie innych zasadach, na przykład Piotr Gruszczyński, który pracuje zarówno jako dramaturg teatru, jak i dramaturg spektakli, czy Anka Herbut – dramaturżka wielu projektów z pola tańca czy sztuk performatywnych, członkini interdyscyplinarnej IP Group, jednocześnie zaś autorka tekstów do spektakli w reżyserii Łukasza Twarkowskiego. Twórcy, których przypisałam do modelu dramaturga-dramatopisarza, w większości odnajdują się świetnie również w bardziej kolektywnych formach współpracy. Istnieje, oczywiście, nowy, interdyscyplinarny rys współczesnego polskiego teatru, ukierunkowany na proces, poszukujący nowych sposobów pracy i budowania spektaklu (projekty Komuny//Warszawa, projekty taneczne i z pola sztuk performatywnych w Nowym Teatrze w Warszawie), któremu bardzo kibicuję. To jednak zaledwie światło w tunelu, bo w większości teatrów

instytucjonalnych w Polsce wciąż kwestionuje się obecność dramaturga w procesie pracy nad spektaklem (szczególnie jeśli nie jest on równocześnie autorem/ką tekstu lub scenariusza), a zdarza się, że dyrektorzy teatrów po wprowadzeniu w życie nowych przepisów prawnych dotyczących umów o dzieło odmawiają podpisania takiej umowy z dramaturgiem/rżką i nie akceptują pisemnej eksplikacji (zapisu koncepcji czy opracowania dramaturgicznego), traktując dramaturgię jako usługę (pracę na próbach z ewidencją czasu pracy pod umową zlecenie).

Szukając przyczyn takiego stanu rzeczy, nie sposób ominąć systemu edukacji artystycznej w Polsce. Uczelnie artystyczne mogłyby zainicjować wypracowywanie katalogu dobrych praktyk w odniesieniu do sytuacji artystów w pracy (ochrony ich praw, uregulowania form zatrudniania i sposobów funkcjonowania na rynku pracy, a także działania na rzecz walki z dyskryminacją i przemocą), zamiast utrwalania dotychczasowych złych praktyk teatralnych opartych na systemach hierarchii, dominacji i wzmacnianiu podziałów pomiędzy różnymi aktywnościami artystycznymi. Można wiele zrobić w tym zakresie, bo myślenie interdyscyplinarne jest bardzo słabo obecne na uczelniach artystycznych o profilu teatralnym. Taniec, teatr dramatyczny, lalkarstwo istniały dotąd w krakowskiej AST jako osobne światy, studenci nie nawiązywali współpracy, rzadko wymieniali się narzędziami i doświadczeniami. Podział na centralę (teatr dramatyczny w Krakowie) i filie zamiejscowe (taniec w Bytomiu, lalkarstwo we Wrocławiu) nie ułatwiał międzywydziałowych transferów. Utrudnia to również nowa ustawa o szkolnictwie wyższym, która właściwie likwiduje interdyscyplinarne i międzywydziałowe jednostki na uczelniach. Są to jednak, w moim odczuciu, kwestie drugorzędne, bo podziały i hierarchie są wpisane w system edukacji artystycznej w Polsce od wielu lat.

Od 2002 roku specjalizację dramaturgiczną na WRD w Krakowie ukończyły dwadzieścia dwie osoby, wszystkie pracują w zawodzie⁸. Wielu absolwentów i absolwentek dramaturgii to dziś uznani dramatopisarze i dramatopisarki, finaliści i laureaci wielu konkursów dramaturgicznych (m.in. Maria Spiss, Jakub Roszkowski, Michał Buszewicz, Agnieszka Jakimiak, Mateusz Pakuła). Absolwenci dramaturgii pełnią również ważne funkcje w teatrach: są kierownikami literackimi i dramaturgami teatrów (na przykład Jakub Roszkowski czy Tomasz Jękot). W 2018 roku Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie przeprowadziła bezprecedensowe postępowanie: Piotr Gruszczyński uzyskał tytuł doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk teatralnych, podając jako osiągnięcie artystyczne dramaturgię dwóch spektakli: dramaturgię spektaklu *Francuzi* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego i dramaturgię spektaklu operowego *Jolanta/ Zamek Sinobrodego* w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Autoreferat Piotra Gruszczyńskiego jest sprawozdaniem z rozwoju dramaturgii na gruncie polskiego teatru i opisem potencjału, jaki praktyki dramaturgiczne wnoszą do myślenia o współczesnym teatrze. Można

powiedzieć, że to kamień milowy w kontekście dramaturgii jako dyscypliny, biorąc pod uwagę fakt, że kiedy w 2013 roku składałam w tej samej uczelni doktorat poświęcony pracy dramaturgicznej przy spektaklu *Factory 2* w reżyserii Krystiana Lupy jeden z profesorów uczelni artystycznej kształcącej twórców teatralnych odmówił napisania recenzji, ponieważ „nie uznaje dramaturga w teatrze”. Choć może się to wydawać nieistotne z punktu widzenia praktyki teatralnej, z perspektywy edukacji artystycznej to bardzo ważne kwestie, które w niedalekiej przyszłości powinny doprowadzić do zmiany mentalności i przeciwdziałania hierarchicznym klasyfikacjom dyscyplin w polu sztuki. Podczas gdy w światowej refleksji dotyczącej współczesnego teatru dyskusja o nowej dramaturgii jest niezwykle intensywna, Magda Romanska szumnie ogłasza XXI wiek czasem dramaturga (Romanska, 2014, s. 14), nieodgadnione jest dla mnie, dlaczego w praktyce teatralnej i na uczelniach artystycznych w Polsce dramaturgia wciąż jest marginalizowana.

Z tego też względu bardzo przemówił do mnie fragment wypowiedzi Jakuba Kroftę, opublikowanej przy okazji odmowy przez władze AST pokazania na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi spektaklu dyplomowego *Słaby rok* w reżyserii Martyny Majewskiej z Wydziału Lalkarskiego we Wrocławiu: „w Czechach od trzydziestu lat nie obowiązuje już podział na «zakompleksionych lalkarzy» i «nadętych ludzi z dramatu». Jest tak dlatego, że w efekcie środowiskowej dyskusji o lalkarstwie przeprowadzono reformę wydziału, który od tamtej pory nosi nazwę Wydział Teatru Alternatywnego i Lalkowego”⁹. W Polsce od lat nie było dyskusji środowiskowej na temat edukacji artystycznej. Pojawiły się, owszem, zarówno na warszawskiej ASP, jak i w AT, bardzo ważne inicjatywy dotyczące dyskryminacji kobiet na uczelniach artystycznych. W ASP zespół pod kierunkiem Katarzyny Kozyry przygotował raport na temat obecności kobiet na państwowych uczelniach artystycznych („Marne szanse na awanse?”), a artystka Anna Okraso w ramach wystawy „Malarki – żony dla malarzy” poruszyła temat seksizmu i mobbingu stosowanego wobec przyszłych artystek w ASP. Na Wydziale Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej inicjatywa studentek i studentów doprowadziła do przerwania zmywu milczenia na temat molestowania i stosowania przemocy psychicznej, co poskutkowało stworzeniem zespołu do opracowania uczelnianego Kodeksu Etyki. ASP ma od niedawna pełnomocniczkę ds. równego traktowania, podobna funkcja zostanie powołana w warszawskiej AT. To pierwsze zwiastuny reformy, która powinna objąć wszystkie uczelnie artystyczne w Polsce.

Piszę o tej potrzebie reformy i dyskusji środowiskowej wokół edukacji artystycznej jako osoba od dłuższego czasu zaangażowana w pracę pedagogiczną na Wydziale Reżyserii Dramatu AST. Zmiany zachodzą bardzo wolno. W ramach uczelnianych projektów badawczych staram się poszerzać myślenie o dramaturgii i współczesnym teatrze jako przestrzeni przecięcia się różnych dyscyplin. Do projektu „Inny teatr” zapraszam twórców takich jak Wojtek Ziemilski, Cezary Tomaszewski, Justyna Sobczyk, którzy reprezentują inne

niż tradycyjne, myślenie o teatrze: choć tekst czy partytura są w nim istotne, nie stanowią najważniejszego komponentu spektaklu, a często służebne wobec przedstawienia inne sztuki (taniec, muzyka, sztuki wizualne) zajmują w nim pełnowartościową – niepodlegającą zwyczajowej hierarchii – pozycję. Osobami występującymi na scenie są często amatorzy, defaworyzowane grupy społeczne, performerzy, śpiewacy, tancerze – miejsce aktora może zająć każdy. Niestandardowa formuła nie tylko wiąże się ze strukturalnymi odstępstwami w myśleniu o spektaklu, ale idzie w parze z tematami podejmowanymi przez twórców, choćby eksploracją nowych form dokumentalnych, w tym autobiograficznych. To, co w polskich uczelniach artystycznych może być rozwijane eksperymentalnie pod szyldem „innego teatru”, w większości uczelni zagranicznych stanowi zasadę funkcjonowania studiów o profilu artystycznym. Studenci mają możliwość zetknięcia się z różnorodnymi metodami pracy, wybierając równorzędnie pracę z tekstem i pracę z ciałem, obiektem, nowymi mediami.

Na wspomnianym przez Jakuba Kroftę Wydziale Teatru Alternatywnego i Lalkowego DAMU w Pradze zorganizowano w ostatnich latach dwa ważne, międzynarodowe sympozja poświęcone edukacji artystycznej: *Teaching to Transgress. Education of Devised Performance as a Practice of Freedom* (2017) i *Chaos and Method. Teaching Contemporary Performance within Institutions* (2018)¹⁰. Inicjatorką spotkań pedagogów i artystów związanych z uczelniami artystycznymi była Sodja Zupanc Lotker, dramaturżka wielu projektów z pola *devised theatre*, tańca, mediów, *site specific*, współpracująca między innymi z Lotte van den Berg, Farmą w Jeskyni, CIA Dani Lima, Cristiną Maldonado, Julianem Hetzlem czy Wojtkiem Ziemilskim, wieloletnia dyrektorka artystyczna Praskiego Quadriennale (2008-2015). Zainspirowane tytułem książki amerykańskiej teoretyczki bell hooks – *Teaching to Transgress* – pierwsze sympozjum zgromadziło praktyków z pola sztuk performatywnych, którzy wspólnie zastanawiali się nad strategiami włączenia i zastosowania w edukacji artystycznej cech związanych z *devised theatre*: „kreowaniem niehierarchicznego środowiska w czasie zajęć, podczas których studenci nie uczyliby się bezkrytycznego powielania społecznych schematów i wchodzenia w tradycyjne teatralne role, podczas których nauczyciel uczyłby się wraz ze studentami, działanie oznaczałoby «spotkanie», zadawanie pytań – «kwestionowanie», a akt twórczy byłby odbierany jako akt o charakterze krytycznym”¹¹. To bliskie mi myślenie o uczelni artystycznej, którą postrzegam nie tylko jako miejsce przygotowania studentów do zawodu poprzez wskazanie im wielu narzędzi, możliwych do twórczego przetwarzania w przyszłości, ale również jako przestrzeń laboratoryjną, stymulującą kwestionowanie zastanych form teatralnych i rozwijającą pole artystycznych poszukiwań. Czego mamy dziś uczyć studentów kierunków teatralnych? Uczymy dramaturgii? Reżyserii? Michał Borczuch, reżyser, który od kilku lat prowadzi zajęcia na WRD AST w Krakowie, poproszony przeze mnie o podzielenie się swoim doświadczeniem i obserwacjami w pracy z dramaturgami, napisał: „[...] praca dramaturga nad

tekstem dla teatru wymaga wyjątkowej umiejętności połączenia w całość różnych punktów źródłowych, ale też wymaga myślenia strategicznego (konteksty, język, komunikatywność spektaklu). Dramaturg w teatrze nie jest wymysłem – bo nie chodzi o to, czy sam reżyser mógłby robić te rzeczy za dramaturga, czy nie – chodzi konkretnie o to, że zmienił się już sposób pracy i budowania spektaklu” (Borczych, 2018). Jak i czego uczymy w czasach teatru opartego na bardziej kolektywnych modelach współpracy?

W 2016 roku zainicjowałam na Wydziale Reżyserii Dramatu AST w Krakowie działalność Pracowni Dramaturgicznej, która bazuje na horyzontalnym modelu współpracy, w jej pracach uczestniczą zarówno pedagodzy, jak i studenci specjalności dramaturgicznej WRD. Pracownia – jak napisaliśmy wspólnie w tekście założycielskim – „to dla nas przestrzeń badania możliwości rozwoju dramaturgii w ramach struktur uczelnianych i instytucjonalnych, refleksji nad specyfiką dramaturga w polskim teatrze, monitorowania dramaturgicznego wrzenia, wyłapywania nowych impulsów, prądów i tendencji oraz poszukiwania strategii alternatywnych. W ramach naszych działań łączymy refleksję teoretyczną z szeroko pojętą praktyką teatralną, sprawdzamy potencjał pracy kolektywnej, rehabilitujemy to, co peryferyjne, zapomniane i niekompletne, poszukujemy nieoczywistych tandemów i terenów dotychczas dostatecznie nieeksplorowanych w ramach działań teatralnych”¹². Jedną z inicjatyw Pracowni Dramaturgicznej jest *Projekt. Archiwum*, czyli zbiór prac dramaturgicznych studentów i absolwentów Wydziału Reżyserii Dramatu AST w Krakowie. Punktem startowym naboru gromadzonych projektów uczyniliśmy rok założenia specjalności: „dramaturg teatru” (rocznik 2002/2003). „Nasze Archiwum to otwarty, rozrastający się i wciąż morfujący zbiór projektów zdobytych, przekazanych i przechwyconych. Poszukujemy prac ukończonych/kompletnych, jak i tych, które czerpią siłę i inspirację z niezborności, niedoróbek, fragmentów, połowiczności, jałowości i niekompletności, będących w stanie zawieszenia pomiędzy dziełem profesjonalnym a załączkiem nowych idei. Jest to Archiwum dramaturgicznych strategii – od tych klasycznych, tradycyjnych i konwencjonalnych, po alternatywne, wyrotowe, emancypacyjne i eksperymentalne”¹³. Podstawowym celem portalu ma być promowanie pracy kolektywnej. Zależy nam również na odsłanianiu procesu twórczego, przede wszystkim na umieszczeniu pracy dramaturga w polu widzialności. Często jest ona całkowicie niezauważalna, ponieważ materia pracy dramaturgicznej nie jest tak konkretna, jak to ma miejsce w przypadku innych twórców: reżysera (praca z aktorem), scenografa (przestrzeń), choreografa (ruch) czy kompozytora (muzyka). Myśląc o upodmiotowieniu dramaturga, chcielibyśmy uczynić z niego inicjatora procesu twórczego, co prowadzi nas do otwarcia się na mniej oczywiste tandemy niż reżyser – dramaturg lub właśnie na pracę kolektywną, w której nie ma przypisanych na stałe funkcji. Portal ma pomagać w nawiązywaniu branżowych znajomości, ma promować

współpracę w oparciu o konkretne realizacje studentów, a nie o rekomendacje pedagogów. Strona ma być także narzędziem, które umożliwi zespołowi Pracowni eksperymentowanie z własnym archiwum. Potencjalnymi odbiorcami portalu będą dramaturdzy, reżyserzy, dyrektorzy teatrów, kandydaci na studia, studenci kierunków humanistycznych i artystycznych. Archiwum jest zorganizowane wokół trzech kategorii: „Przeszukuj”, „Dociekaj” i „Doświadczaj”. Panel „Przeszukuj” zawiera możliwość prostego wyszukiwania zbiorów (według kategorii takich jak na przykład autor, tytuł, data powstania, gatunek itp.). Panel „Dociekaj” daje możliwość wyszukiwania zaawansowanego (według kategorii niestandardowych, na przykład mnożenia hashtagów). Panel „Doświadczaj” będzie realizowany jako osobna propozycja dramaturgiczna, przygotowana według klucza kuratorskiego przez zespół Pracowni. Myślimy wstępnie o trzech matrycach projektów kuratorskich: mapie (ścieżce narracyjnej), konstelacji (ścieżce asocjacyjnej) i centrum (ścieżce zogniskowanej na jednym obiekcie i analizującej go poprzez detale). Chcielibyśmy, żeby nasze działania z archiwum miały więcej wspólnego z re-enactmentem zgromadzonych materiałów niż z muzealną bazą danych, żeby korzystały z narzędzi dramaturgicznych do opisu dramaturgii. Trzeba dodać, że *Projekt. Archiwum* nie był pierwszym kolektywnym projektem na WRD. W 2015 roku jeszcze przed rozpoczęciem działalności Pracowni, studenci dramaturgii i reżyserii ówczesnego roku III założyli kolektyw Antyteren i w miejsce indywidualnych egzaminów przygotowali wspólne wydarzenie (pod opieką prof. Grzegorza Niziołka) zatytułowane *Dzień cudów*. Był to cykl działań performatywnych w przestrzeni publicznej: przywitanie uchodźców w Krakowie, odsłonięcie efemerycznego pomnika Szmula Wasersztajna, „za odwagę w głoszeniu prawdy o mordzie Żydów przez polską ludność cywilną w 1941 roku w Jedwabnem”, ślub Joanny i Magdy, czyli teatralizowana ceremonia zawarcia związku małżeńskiego przez parę jednopłciową¹⁴.

Wydarzeniem założycielskim Pracowni Dramaturgicznej był natomiast projekt *Dramaturg 24h* realizowany w ramach Dni Otwartych Wydziału Reżyserii Dramatu (2016). Projekt polegał na dwudziestoczęterogodzinnym poszukiwaniu tożsamości dramaturga, a także performatywnego potencjału działań dramaturgicznych oraz możliwości zaistnienia relacji między widzem a dramaturgiem. „Wychodzimy poza naszą strefę komfortu, asekuracyjne teoretyzowanie, perspektywę obserwatora, pozycję eksperta. Wychodzimy z ukrycia i zza pleców reżysera. Zapraszamy do wspólnego kreowania i zmyślenia, kontekstualizowania i adaptowania, podsłuchiwanie i podglądanie, spożywania posiłków i sprzedawania pomysłów. Pracujemy 24h bez przerwy¹⁵ – tak brzmiało skierowane do widzów ogłoszenie. Tym razem był to pierwszy kolektywny projekt, realizowany oddolnie przez studentki dramaturgii z różnych lat (oczywiście te, które się zgłosiły)¹⁶. Chodziło w nim nie tylko o wątek autotematyczny, wspólny namysł nad funkcją i pozycją dramaturga we współczesnym teatrze, o wprowadzenie go w pole widzialności, ale także o sprzeciw

wobec szkolnych pokazów otwartych czy idei egzaminów, prezentujących efekt, a nie proces, i wrzucających studentów w tryb rywalizacji, a nie współpracy. Przez dwadzieścia cztery godziny (od szesnastej jednego dnia do szesnastej dnia następnego) grupa dramaturżek przebywała wspólnie w przestrzeni szkolnego klubu, z którego obraz w formie *live streaming* był wyświetlany na głównych schodach w hallu. W dowolnym momencie trwania projektu można było wejść do klubu i przyrzeć się zespołowej pracy dramaturgicznej. „Chciałybyśmy tworzyć kolektyw, ale na razie tworzymy dzięki plemię”¹⁷ – takie hasło pojawiło się jako jeden z punktów wymyślonego wspólnie regulaminu. W innym miejscu zapisano „ustaliśmy regulamin i zasady funkcjonowania grupy” oraz „chodzi o to, żeby znaleźć wspólny język”. W jeszcze innym: „Gdybyśmy nazwały to *open workshop*, to byłybyśmy w lepszej sytuacji”. W pierwszych godzinach trwania projektu grupa zapisała na kartkach wszystkie negatywne zasłyszane komentarze dotyczące pracy dramaturga, np: „czyli jesteś sługusem reżysera?”, „to fajnie, siedzisz sobie i w domu pracujesz”, „ale to jest po prostu scenarzysta, nie?”, „czy musisz znać wszystkie konteksty?”, „czy dramaturg to po prostu gorszy reżyser?”, „ale przecież ty nie musisz być na próbie”, „po co dobremu reżyserowi dramaturg?”, „to jest niemiecki wynalazek, to się tutaj nie przyjmie”. Po kolejnych kilku godzinach pojawiła się potrzeba sformułowania własnego stanowiska: „Oczekujemy wsparcia naszej pozycji także przez pozostałych członków zespołu”, „Nie traktuje się dramaturga jak koła ratunkowego do ratowania pasażerów tonącego statku”, „nie chcę być niewolnikiem zastanej zasady i nie chcę być niewolnikiem sprawdzonego klasyka”, „niech nastanie czas, w którym funkcja dramaturga jest oczywista, a nie dziwaczna”, „czujemy, że nie mamy żadnej dramaturgicznej tożsamości”. Po dwudziestu czterech godzinach zapisywania kartek, przygotowywania i spożywania posiłków, spania, rozmów z osobami, które pojawiły się w przestrzeni klubu, grupa dramaturżek nagrała do kamery dwugodzinny manifest: oświadczenie-hybrydę, w którym znalazły się wszystkie teksty wyprodukowane w trakcie wspólnej doby oraz te powstałe w ramach przygotowań do wydarzenia, włączając podania do dziekana i kanclerza, a także prywatną korespondencję (maile i sms-y). Ten dokamerowy performans to również zapis fizycznego zmęczenia osób biorących udział w wydarzeniu, doświadczonych przez nich kryzysów oraz zaistniałych między nimi nowych relacji. Dwudziestoczworogodzinny projekt dotyczący tożsamości dramaturga okazał się jednocześnie pierwszym krokiem w stronę oddolnego rozwijania metody *devised theatre* na Wydziale Reżyserii.

W styczniu 2019 roku wraz ze studentkami z Pracowni Dramaturgicznej brałam udział w kampusie dramaturgicznym *Deep Dive Dramaturgy* w Münchner Kammerspiele. Spotkałyśmy się z nauczycielami i studentami dramaturgii z Amsterdamu (MA International Dramaturgy, University of Amsterdam), Londynu (MA Theater Criticism and Dramaturgy, Royal Central School for Speech and Drama) i Monachium (MA Dramaturgy, Theaterakademie August

Everding). Każda z grup prezentowała charakterystykę kierunku, program studiów dramaturgicznych i główne założenia kształcenia dramaturgów. Zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w Amsterdamie studia dramaturgiczne (licencjackie i magisterskie) realizowane są na uniwersytetach. Duška Radosavljević z londyńskiej Royal Central School for Speech and Drama, autorka nagradzanej książki *Theatre-Making: Text and Performance in the 21st Century*, przedstawiając brytyjską specyfikę dramaturgii, mówiła dużo o związkach dramaturgii i *devised theatre*. Tradycja teatru brytyjskiego opierała się dotąd na dwóch filarach: intensywnym rozwoju dramatopisarstwa i nauce treningu aktorskiego. Edukacja w szkołach teatralnych (tradycyjnych „drama schools”) dotyczyła przede wszystkim przygotowania aktorskiego, nie reżyserskiego, a studia uniwersyteckie oferowały edukację zarówno z zakresu dramatu i teatru (University Drama Department/Drama Degrees), jak i sztuk performatywnych (Performance Studies Degrees). Duška Radosavljević we wstępie do książki *Theatre-Making* wspomina, że studia na kierunku Drama Degrees nie wyposażyły jej w narzędzia do uprawiania zawodu, jakim jest aktorstwo, reżyseria czy dramatopisarstwo, a jednocześnie dały jej umiejętności do zajmowania się każdą z tych aktywności. Nie studiowała dramaturgii, ale tak się stało, że zaczęła pracować jako dramaturg, a to z kolei uruchomiło w niej umiejętność przyglądania się procesowi produkcji spektaklu w szerszym kadrze: zainteresowania tym, jak coś działa, jak jest zrobione i w jakie relacje wchodzi z widzem. Tytułowe „Theatre-Making” jest więc dla niej synonimem dramaturgii i po części wzięło się ze zmęczenia autorki ciągłym definiowaniem tego, co właściwie oznacza dramaturgia (zob.: Radosavljević, 2013). „Theatre-Maker” to dla niej nowy zawód, pozwalający na bardziej holistyczne podejście do aktywności artystycznych w polu teatru, bardziej multidyscyplinarne i niewymagające profesjonalizacji. W londyńskiej Royal Central School for Speech and Drama program studiów magisterskich dla dramaturgów obejmuje dwa moduły zajęć: „Text Project” i „MMM (Mouvement, Media, Material)”, znosząc odwieczny antagonizm w brytyjskim teatrze między nowym dramatopisarstwem i *devised theatre*, który cechował brak tekstu, praca kolektywna i improwizacja.

Dramaturgia w Amsterdamie (MA International Dramaturgy, University of Amsterdam) ma silne zaplecze teoretyczne. Studia magisterskie zaczynają się od przedmiotu „Key Concepts in Theatre and Performance”. W czasie pierwszych ośmiu tygodni studenci poznają metodologię teatralną i dwa najważniejsze koncepty: „teatralność” i „performatywność”. Uczą się także, jak przeprowadzać research, zanim przystąpią do pracy z danym reżyserem lub zanim zdecydują się na pracę nad adaptacją¹⁸. Na pierwszych zajęciach studenci spotykają się dramaturgami z trzech krajów, starszymi i młodszymi, którzy opowiadają o swojej pracy. Raz w miesiącu na seminarium dramaturgicznym pojawia się gościnnie reżyser lub dramaturg w celu przeprowadzenia warsztatów, ćwiczeń lub wykładu. Bardzo ważną pracą jest pisanie

konspektu dramaturgicznego. To zadanie, które decyduje o przyjęciu na studia, a następnie jest rozwijane w trakcie studiów w systemie półrocznym. „Na koniec każdego semestru piszemy takie konspekty, żeby sprawdzić, jak się rozwijamy pod względem dramaturgii, czy nasze konspekty nie stają się «zbyt» reżyserskie lub «zbyt» teoretyczne”¹⁹. Dramaturgia w Monachium (MA Dramaturgy, Theaterakademie August Everding) pod pewnymi względami jest zbliżona profilem do Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, ale oferuje dwuletni kurs dramaturgiczny, ukierunkowany na współczesny teatr, różnorodność form i crossdyscyplinarność. Szczególnie zainteresował mnie jeden kurs, o którym opowiadała studiująca w Monachium Laura Mangels, dotyczący dramaturgii instytucji. Przedmiotem badań nie są organizacja pracy w teatrze lub zarządzanie instytucjami kultury, opisywane często z punktu widzenia dyrektorów, ale istniejące w instytucjach struktury władzy widziane z perspektywy artystów, w tym różne modele pracy dramaturgicznej. Jak się okazuje, również w teatrze niemieckim, w którym tradycja dramaturgii jest zdecydowanie dłuższa i silniejsza niż w teatrze polskim, trwa obecnie dyskusja nad potencjalnymi kierunkami rozwoju nowej dramaturgii, bo model dramaturga-filozofa czy dramaturga-teoretyka, podobnie jak model dramaturga-dramatopisarza, okazał się niewystarczający²⁰.

To zatem pod wieloma względami ciekawy moment dla dramaturgii, ale też spore wyzwanie dla systemu edukacji artystycznej. Kiedy upominam się o większe otwarcie się na interdyscyplinarność w myśleniu o dramaturgii w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, często spotykam się z zarzutem: „ale gdzie oni później znajdą pracę?”. O fetyszu „zatrudnialności” ciekawie piszą aktywiści z grupy Precarious Workers Brigade w książce *Training for Exploitation? Politicising Employability and Reclaiming Education* (ze wstępem Silvii Federici). To publikacja, której celem jest wsparcie studentów i artystów w kwestionowaniu dominujących dyskursów wokół pracy, zatrudnialności i kariery, i odkrywanie alternatywnych dróg zaangażowania w pracę i w ekonomię. Zawiera narzędzia służące do „krytycznego badania związków między edukacją, pracą i ekonomią kultury”²¹. To właśnie mam na myśli, kiedy domagam się od uczelni artystycznych wypracowania katalogu dobrych praktyk, uwzględniających różne modele pracy w teatrach. To również dobry impuls do tego, by w ramach struktur uczelnianych opisywać (indywidualnie lub kolektywnie) narzędzia uruchamiające proces twórczy, który często pozostaje owiany aurą tajemniczości. Taki praktyczny wymiar ma książka Marty Miłoszewskiej *Adaptacja. Skrzynka z narzędziami*, przygotowana i wydana w warszawskiej Akademii Teatralnej w 2018 roku, czy prace magisterskie Patrycji Kowańskiej *Ruch dramaturga. Próba konstruowania przybownika dramaturgii ciała, instalacji i performance'u* i Martyny Wawrzyniak *Strategie i narzędzia dramaturga – między doświadczeniem a zapisem*, których fragmenty publikujemy.

Pozostaje pytanie: „jak uczyć kreatywnego, krytycznego myślenia? Jak uruchamiać studentów do tworzenia nowych

terytoriów nieznanego i niepomyślanego zamiast potwierdzenia istniejącego? Jak pomóc im się zgubić w konstruktywnej sposób?”²² W ramach działań związanych z Pracownią Dramaturgiczną postanowiłam zbierać opisy zadań dramaturgicznych. Zainspirowana przez Sądję Zupanc Lotker zestawieniem „chaosu i metody” jako dwóch strategii nauczania, w ramach przygotowań do praskiego sympozjum, zaczęłam się zastanawiać nad charakterem zajęć dramaturgicznych na WRD. Zainteresowały mnie w pierwszej kolejności zajęcia prowadzone przez reżyserów, którzy własne artystyczne poszukiwania rozpoczynają często bez przygotowanego tekstu, ale z przygotowanym tematem, rozwijanym bezpośrednio na próbach z aktorami i opracowywanym samodzielnie lub z dramaturgiem/ami. Chciałam się przyjrzeć zyskom ze spotkania studentów dramaturgii z pedagogami-reżyserami, bo bliskość reżyserii i dramaturgii na WRD AST oraz wykonywanie tych samych zadań przez studentów obu specjalizacji ma zarówno zalety (możliwość poznania od środka procesu twórczego), jak i wady (mieszanie kompetencji, rywalizacja zamiast współpracy). Poprosiłam więc studentów i absolwentów WRD o opisanie zadań z zajęć z „Dramaturgii zdarzenia” (na I roku studiów) prowadzonych przez Michała Borczucha i z „Dramaturgii” prowadzonej przez Krystiana Lupę (na II roku studiów). Trzyście osób spośród czterdziestu odpowiedziało na moją prośbę²³. W dalszej części tekstu będę bazować na ich pamięci²⁴.

Krystian Lupa od kilkunastu lat pracuje ze studentami nad gestem narracyjnym. Pierwszym zadaniem jest zawsze napisanie tekstu: raz był to opis konkretnego zdarzenia, innym razem opis sytuacji pomiędzy dwiema osobami, która dotyczyła istotnego emocjonalnego wydarzenia, jeszcze innym razem temat był narzucony (konflikt, depresja, dwie minuty grzechu warte). Następnie w ramach zajęć studenci czytają na głos każdy tekst, na każdych zajęciach jeden. Wspólnie analizują formę narracji, jaką dana osoba przyjęła, oraz sposób, w jaki gest narracyjny wpływa na postrzeganie postaci i historii. Lupa proponuje, żeby studenci zwracali się do siebie w oficjalnej formie (pan, pani) – mają być krytykami, nie kolegami. Ten dystans eliminuje prywatne, osobiste uwagi i wymaga rzeczowości. To jeden z elementów „etyki feedbacku”. Lupa często nadaje studentom pseudonimy, fałszywe imiona, żeby dodatkowo ich od siebie oddalić. Podczas dyskusji o tekście autor nigdy na początku nie ma prawa głosu. Można ewentualnie zadać mu po jednym pytaniu. Tylko na nie może odpowiedzieć. „Pamiętam że fakt, że musiałam milczeć, słuchając całej grupy, sprawił, że bardzo dużo się o własnym tekście dowiedziałam, zaczęłam inaczej go rozumieć, zaczął mnie interesować, zobaczyłam go w ogóle jako zjawisko, jako literaturę, jako wyraz czegoś, co jest ode mnie osobne” – zanotowała jedna z dramaturżek (P.K.). Jeśli tekst rozbudza dyskusję w grupie, Lupa decyduje się pogłębić jego problematykę. „Aby to uczynić stosował metodę «wariacji». Grupa otrzymywała zadanie, aby odpowiedzieć na tekst kolegi lub koleżanki w różnych formach: listu – dialogu

– monologu wewnętrznego – wariacje miały na celu twórcze uruchomienie tematów wyjściowego tekstu” – napisał jeden z absolwentów (M.S.) Student z wcześniejszego roku określił ten proces inaczej: „Były to odpowiedzi do opowiadań kolegów. Wybieraliśmy interesujący nas motyw, perspektywę czy postać. Najczęściej to była jakaś ukryta postać, z tego, co pamiętam. Kolejnym zadaniem było napisanie naszych odpowiedzi do oryginalnego opowiadania właśnie z perspektywy innej postaci albo innego motywu. Historie więc pączkowały o nowych bohaterów, nowe tematy i zdarzenia” (H.S.). Jedna ze studentek pamiętała, że zapisała historię opowiedzianą jej przez sąsiadkę o tym, jak opiekowała się umierającą matką zakonnicy. „Prosiłam sąsiadkę o opowiadanie tej historii do znudzenia, aż zaczęły wychodzić nowe szczegóły i perspektywy, nagrywałam każdą wersję, a potem ona wcielała się w rolę siebie z przeszłości, zakonnicy i umierającej matki, aż nie było wiadomo, kim opowiadająca jest w tej historii i z kim się najbardziej utożsamia. Nie ukrywałam też swojego głosu i własnych zadań, jakie jej dawałam do wykonania” – wspomina (E.D.). Przez cały rok studenci obserwują, jak oryginalne teksty się odsłaniają i pogłębiają, jak morfują. Lupa używa podobnych strategii w improwizacjach aktorskich. Grupa aktorów przeprowadza, na przykład, wywiady z postacią, a same improwizacje mają zwykle prowadzić do uzyskania pogłębionych, apokryficznych wersji pierwotnego tekstu. Podczas zajęć okrężną, nieoczywistą drogą reżyserzy i dramaturdzy uczą się adaptacji i technik narracyjnych. Forma egzaminu najczęściej jest dowolna. Można przygotować film, instalację, performans. Ważne, żeby praca powstała z inspiracji źródłowym tekstem. Nie trzeba opierać się na własnej narracji. Za punkt wyjścia można wziąć cudzy tekst lub własną interpretację cudzego tekstu. Według jednej z absolwentek (P.K.), „zadanie było postawione bardzo niejasno, ale jednocześnie byliśmy tak nasiąknięci takim hiperlinkowym myśleniem, że wydawało się oczywiste”.

Na zajęciach z „Dramaturgii zdarzenia” prowadzonych przez Michała Borczucha studenci pracowali inaczej. Punktem wyjścia było zwykle hasło, które stanowiło jedynie impuls do działania. Przykładowo w ramach projektu „Hero” studenci mieli wybrać osobę, która będzie ich bohaterem/ką, zapoznać się z jego/jej historią, a następnie wybrać jakiś aspekt tej osoby i wykonać gest artystyczny wobec zebranego materiału. Forma, podobnie jak w przypadku zajęć Lupy, mogła być dowolna. Chodziło o scenę, film, wydarzenie lub narrację, które ujawniłyby niezwykłość wybranej osoby, mimo że był to ktoś zwyczajny. W niektórych realizacjach projekt „Hero” nie zakładał kontaktu i relacji z pierwowzorem, ale polegał na obserwacji wybranej osoby (plan dnia, zwyczaje, sposób wypowiedzi etc.), a następnie wykreowaniu z niej postaci superbohatera. W ramach projektu „Portret” zadanie polegało na próbie zbadania i zobrazowania jakiejś jednostki w kontekście społecznym i każdym innym, który mógł się okazać interesujący. Jeden ze studentów na trzy dni i cztery noce został bezdomnym, by „ziniwilować” innego bezdomnego, którego życiorys wydał mu się intrygujący.

„Niestety, przez tych kilka dni udało mi się tylko na moment spotkać omawiany «obiekt», dałem się natomiast wciągnąć w świat melin i jadłodajni, co spowodowane było głodem i strachem przed nocą. W ten sposób to ja, nie mój pustelnik, stałem się dla siebie obiektem obserwacji, paradoksalnie «portretując» w pewnym stopniu obraz człowieka bezdomnego na sobie samym, łącznie z jego zmęczeniem, stanem psychicznym, a nawet zapachem” – relacjonował student obecnego V roku (R.M.). Jednym z najciekawszych wśród opisanych zadań było hasło „Kontrowersyjny temat”. Studenci wspominają, że zadanie było trudne i podchwytliwe, bo co właściwie miałyby znaczyć „kontrowersyjność” we współczesnej sztuce? Zanim więc studenci zdecydowali się na własne kontrowersyjne tematy, Michał Borczuch przynosił na zajęcia różne prace artystyczne (głównie filmy i performanse), by wspólnie zastanawiać się, jaki jest każdorazowo mechanizm kontrowersji. „Szukaliśmy czegoś miękkiego; co niby jest «normalne», ale czegoś w tym jest «za dużo»” – wspomina jedna z uczestniczek kursu, obecnie studentka V roku (J.B.). W drugim semestrze każdy prezentował własny temat. „Michał fantastycznie nas «prowokował», zadawał podchwytliwe pytania, przyglądał się naszym tematom z różnych, czasem zaskakujących perspektyw” – relacjonuje jedna z reżyserek (A.P.). Tematy podejmowane przez studentów były bardzo różne. Jedna osoba zajęła się kwestią aktorskiego odgrywania spotów charytatywnych, wychodząc z założenia, że występujące w nich chore dzieci to tak naprawdę specjalnie ucharakteryzowani mali aktorzy. Ktoś inny sprawdzał, czy jest możliwe przyjęcie karłów na studia aktorskie w AST Krakowie, pytając o to uczących na tym wydziale aktorów. Proste, naiwne pytania, na które padały wymijające odpowiedzi, ujawniły szereg niepisanych zakazów nie tylko w odniesieniu do aktorstwa, ale w ogóle teatru. Wśród prac był również mokuł na temat kazirodztwa: studentka wcielała się w dziewczynę, która ma kazirodzy związek z siostrą. Filmował je chłopak tej pierwszej, a rzucające przez niego spoza kadru uwagi reżyserskie okazały się najbardziej kontrowersyjnym elementem filmu. Był również projekt dotyczący terenu byłego obozu koncentracyjnego w Płaszowie, gdzie obecnie ludzie wyprowadzają psy albo chodzą się opalać. A także osobisty projekt jednej ze studentek o jej ukraińskich korzeniach. „Zrobiłam film o moich ukraińskich korzeniach, oparty na rodzinnych zdjęciach i mojej wizycie po latach w stuletniej drewnianej chacie należącej do mojej rodziny (w Beskidzie Niskim), gdzie spędzałam każde wakacje jako dziecko – zestawiałam to z antyukraińskim hejtem w internecie i pogardą, z jaką rodzina mojej mamy wyrażała się o rodzinie mojego ojca, oraz ze skojarzeniami z UPA” – wspomina jedna z absolwentek (A.P.). Na egzaminie w większości zaprezentowano filmy. W przypadku zajęć z „Dramaturgii zdarzenia”²⁵ trudno mówić o konkretnej metodzie pracy. Charakter zajęć przypomina raczej przestrzeń twórczego laboratorium. Proces przebiegał od wyzwania rzuconego studentom, przez szereg inspiracji, do indywidualnych eksperymentów. Praca była w dużym stopniu samodzielna. Oba

kursy, choć dotyczą dramaturgii, są również alternatywą dla tradycyjnej szkoły reżyserii, której podstawę stanowi praca z aktorem i inscenizacja, a która jest dominującym nurtem w AST w Krakowie. Wzajemne przepływy między dyscyplinami są niezbędne, jeśli chcemy, by edukacja artystyczna nie odstawała od dynamicznie zmieniającej się praktyki teatralnej. Potencjał opisanych kursów dramaturgicznych najlepiej podsumuje zdanie jednej z absolwentek (P.K.): „[...] teraz, z perspektywy czasu, coraz bardziej myślę, że na tym w dużej mierze polega reżyseria – na gotowości do pracy z elastyczną materią”. W dramaturgii w dużej mierze chodzi o to samo. Według dramaturżki Bojany Bauer, „eksperymentalna natura dramaturgii polega na tym, że jest tak wiele dramaturgii, jak wiele jest procesów twórczych”²⁶. Brzmi to jak truizm, ale czy jest truizmem, skoro jeszcze nie działa w praktyce?

Rozwój dramaturgii na uczelniach artystycznych może stać się impulsem do zmiany paradygmatu edukacji artystycznej: przejścia od modelu opartego na silnej pozycji reżysera czy reżyserki w stronę upodmiotowienia pozostałych realizatorów oraz dowartościowania zespołowości, co w rezultacie – już na studiach – może prowadzić do odkrycia nowych form współpracy, bliższych modelom pracy kolektywnej. ■

¹ Od 2008 roku pracuję na Wydziale Reżyserii Dramatu AST (dawniej PWST).

² Synne K. Behrndt, *The Dramaturg as a collaborator: process and proximity*, <https://www.tau.ac.il>, [dostęp: 12 maja 2019].

³ Adrian Heathfield, *Dramaturgy without dramaturg*, <https://theatretimes.com/dramaturgy-without-a-dramaturg/>, [dostęp: 12 maja 2019].

⁴ Marianne van Kerkhoven za: Synne K. Behrndt, *The Dramaturg...*, s. 1-2.

⁵ Synne K. Behrndt, *The Dramaturg...*, s. 6-7.

⁶ Myriam Van Imschoot, za: Synne K. Behrndt, *The Dramaturg...*, s. 3.

⁷ Za pomoc w przygotowaniu fragmentów prac magisterskich do druku bardzo dziękuję promotorce dr hab. Oldze Katafiasz.

⁸ Poza specjalizacją „dramaturg teatru” na WRD AST w Krakowie (studia magisterskie pięcioletnie) dramaturgię można obecnie studiować w ramach modułu „dramaturgia” w Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych SWPS, którego inicjatorką i kierowniczką jest prof. Krystyna Duniec.

⁹ Jakub Krofta, <https://www.radioram.pl/articles/view/36342/Slaby-rok-mocna-diskusja-Burza-na-wroclawskiej-AST#>, [dostęp: 12 maja 2019].

¹⁰ Fragmenty tego artykułu wygłaszałam (w angielskiej wersji językowej) w ramach mojego udziału w/w sympozjach.

¹¹ Z opisu sympozjum *Teaching to Transgress. Education of Devised Performance as a Practice of Freedom*, Wydział Teatru Alternatywnego i Lalkowego DAMU w Pradze, 27.05.2017.

¹² <http://pracownia.ast.krakow.pl/o-nas/>, [dostęp 12 maja 2019].

¹³ <http://pracownia.ast.krakow.pl/o-nas/>, [dostęp 12 maja 2019].

¹⁴ Manifest kolektywu Antyteren oraz częściową dokumentację projektu można znaleźć na <http://pracownia.ast.krakow.pl/tworca/anyteren/>, [dostęp 12 maja 2019].

¹⁵ Dokumentacja projektu za: <http://pracownia.ast.krakow.pl/24h-dramaturg-nie-istnieje-zadna-relacja-miedzy-widzem-a-dramaturgiem/>, [dostęp 12 maja 2019].

¹⁶ W projekcie udział wzięły: Joanna Bednarczyk, Zuzanna Bojda, Klaudia Hartung-Wójciak, Patrycja Kowańska, Daria Kubisiak, Ewa Mięka, Martyna Wawrzyniak.

¹⁷ Ten i dalsze cytaty za: <http://pracownia.ast.krakow.pl/24h-dramaturg-nie-istnieje-zadna-relacja-miedzy-widzem-a-dramaturgiem/>, [dostęp 12 maja 2019].

¹⁸ Studia dramaturgiczne w ramach MA International Dramaturgy na Uniwersytecie w Amsterdamie opisała mi szczegółowo studiująca tam Martyna Małysiak.

¹⁹ Z mojej korespondencji mailowej z Martyną Małysiak.

²⁰ Wspomina o tym Matthias Lilienthal (zob. wywiad w niniejszym numerze „Didaskaliów”).

²¹ <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/TrainingForExploitation>, [dostęp: 12 maja 2019].

²² Z opisu sympozjum *Chaos and Method. Teaching Contemporary Performance within Institutions*, Wydział Teatru Alternatywnego i Lalkowego DAMU w Pradze, 28-29 V 2018.

²³ Przytaczam opinie Patrycji Kowańskiej (P.K.), Michała Salwińskiego (M.S.), Huberta Sulimy (H.S.), Elżbiety Depty (E.D.), Radosława Maciąga (R.M.), Joanny Bednarczyk (J.B.), Anny Popiel (A.P.).

²⁴ Zebrane materiały prezentowałam w angielskiej wersji językowej podczas sympozjum *Chaos and Method* w Pradze pod tytułem *Freely and Widely*.

²⁵ Od dwóch lat zajęcia z „Dramaturgii zdarzenia” prowadzi na WRD reżyser Maciej Podstawny.

²⁶ Bojana Bauer, za: Synne K. Behrndt, *Dance...*, s. 187.

Bibliografia:

Behrndt, Synne K., *Dance – Dramaturgy – Dramaturgical Thinking*, „Contemporary Theatre Review” 2010 nr 2.

Behrndt, Synne K., *The Dramaturg as a collaborator: process and proximity*, <https://www.tau.ac.il>, [dostęp: 12 V 2019].

Borczuch, Michał, *List do pedagogów AST*, grudzień 2018 rok. Archiwum WRD AST.

Dąbek, Agata, *Dramaturgy and the role of the dramaturg in Poland*, tłum. M.L. Kersey Morris, [w:] *The Routledge Companion to Dramaturgy*, red. M. Romanska, New York 2014, ss. 57-61.

Heathfield, Adrian, *Dramaturgy without dramaturg*, <https://theatretimes.com/dramaturgy-without-a-dramaturg/>, [dostęp: 12 V 2019].

Krofta, Jakub, *Slaby rok – mocna dyskusja. Burza na wroclawskiej AST*, <https://www.radioram.pl/articles/view/36342/Slaby-rok-mocna-diskusja-Burza-na-wroclawskiej-AST#>, [dostęp: 12 V 2019].

Radosavljević, Duška, *Theatre-Making: Text and Performance in the 21st Century*, London – New York 2013.

Romanska, Magda, *Introduction*, [w:] *The Routledge Companion to Dramaturgy*, red. M. Romanska, Routledge, New York 2014.