

Z numeru: **Didaskalia 165**

Data wydania: październik 2021

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/dramaturgia-w-praktyce>

/ dramaturgie

Dramaturgia w praktyce

Agata Dąbek

Dramaturgia. Przewodnik, red. Iga Gańczarczyk i Olga Katafiasz, Akademia Sztuk Teatralnych, Kraków 2021

Książka *Dramaturgia. Przewodnik* pod redakcją Igi Gańczarczyk i Olgi Katafiasz to pozycja szczególna na polskim gruncie: składają się na nią nie komentarze zewnętrznych obserwatorów życia teatralnego, z którymi stykamy się najczęściej (por. np. *Dramaturg w teatrze...*, 2019; *Pisanie dla sceny...*, 2019), lecz rzadko publikowane wypowiedzi praktyków – twórców i twórczyń dzielących się własnym doświadczeniem. Są to fragmenty prac magisterskich absolwentek specjalizacji dramaturgicznej Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej AST przygotowanych pod kierunkiem Olgi Katafiasz oraz fragmenty rozpraw doktorskich i teksty pedagogów i pedagożek wykładających przedmioty dramaturgiczne na tejże uczelni – jedynej w kraju, która od 2002 roku umożliwia nabycie umiejętności w dziedzinie dramaturgii w ramach regularnych studiów.

Perspektywa opowiadania o dramaturgii we własnym imieniu – „usytuowana” i rozwijana w miejscu, w którym kształci się przyszłych dramaturgów i dramaturżki – wpływa na tryb czytania. Tytułowe zagadnienie z jednej strony prezentuje się jako szereg praktyk artystycznych, które możemy poznać, z drugiej – jako profesja, konkretny, choć wciąż ewoluujący zawód, uprawiany przez osoby, które w środowisku szkoły, a potem pracy stykają się z różnymi zjawiskami i trudnościami. Aby móc działać i twórczo się rozwijać, potrzebują określonych warunków, narzędzi i zaplecza: edukacyjnego, instytucjonalnego, personalnego, finansowego etc. Ta dwutorowość (auto)refleksji w jej ząbających się wymiarach: artystycznym i zawodowo-egzystencjalnym, o zacięciu krytycznym, odzwierciedla kierunek działalności Pracowni Dramaturgicznej. Mowa tu o powołanej oddolnie, z inicjatywy Igi Gańczarczyk, w AST w 2016 roku, kolektywnej platformie artystyczno-badawczej zrzeszającej studentki i studentów oraz wykładowców i wykładowczynie, która służy namysłowi nad możliwościami rozwoju dramaturgii w ramach struktur uczelnianych i artystycznych i z którą autorki i autorzy są związani. Opowiadając o udziale w procesach edukacji, (współ)tworzeniu spektakli, performansów i zawodowych kulisach pracy, zdają relację z dotychczasowej działalności tej platformy.

Formą wypowiedzi w książce jest autozapis. Jak pisze Iga Gańczarczyk: „Można go [...] nazwać autodokumentacją procesu dramaturgicznego, odsłonięciem go, podzieleniem się nim, wbrew stereotypowym opiniom, że praca dramaturga jest niewidzialna” (s. 9). Znikoma obecność pracy dramaturga w polu widzenia uczestników życia teatralnego – również tych odpowiadających za jego organizację – pojmowanej tu głównie jako stymulacja procesu twórczego przez angażowanie się dramaturga w jego przebieg na rozmaitych zasadach, jest jednym z centralnych poruszanych w książce zagadnień i wiąże się z kilkoma kwestiami. Do najważniejszych

należą: hierarchiczna struktura systemu teatralnego w Polsce, w którym reżyser zajmuje dominującą pozycję, nastawienie instytucji teatru na efekt, a nie proces oraz jej tekstocentryczne zorientowanie.

Jak pokazuje Gańczarczyk we wstępie oraz w tekście *Truizmy o dramaturgii*, dwie pierwsze tendencje od początku uwidaczniały się też w AST (mówią o tym również absolwentki specjalizacji dramaturgicznej w rozmowie z Zuzanną Berent). Pierwszą zdradzało pozycjonowanie dramaturgii na Wydziale Reżyserii Dramatu: początkowo programy kształcenia reżyserów i dramaturgów były bardzo zbliżone, a praktyczne zajęcia z dramaturgii prowadzili reżyserzy¹. Nadrzędną rolę reżysera podkreślała też hierarchia przedmiotów: istotne były egzaminy z pracy z aktorem i reżyserii, a zajęcia dramaturgiczne kończyły się jedynie zaliczeniem. Druga z tych tendencji objawiała się choćby „w idei egzaminów prezentujących efekt, a nie proces i wrzucających studentów w tryb rywalizacji, a nie współpracy” (s. 34).

Oddolne powołanie Pracowni Dramaturgicznej w AST, bazującej na horyzontalnym modelu współpracy wykładowców, wykładowczyń, studentów, studentek było wspólną próbą przeciwstawienia się tym tendencjom. Gańczarczyk podpowiada, że impulsy płynęły tu z obserwacji własnych doświadczeń i potrzeb, ale też współgrających z nimi (interdyscyplinarnych i bardziej demokratycznych) sposobów kształcenia, funkcjonowania i tworzenia artystów za granicą, a także – powolnych zmian w polskim teatrze. Umożliwianie i wspieranie kolektywnego działania, dzielenia się wiedzą i doświadczeniami (*Projekt. Archiwum*) odzwierciedlające dążenia i potrzeby członków i członkiń Pracowni skutkowało przeniesieniem uwagi z efektu na proces twórczy (*Projekt dramaturg 24*) – krystalizowaniem się pola poszukiwań takich praktyk dramaturgicznych, które wykraczając poza dominujący model współpracy dramaturga z reżyserem (polegającej

najczęściej na pisaniu tekstu na zadany temat, tworzeniu adaptacji lub opracowaniu istniejącego już utworu i dostarczaniu bodźców intelektualnych), zmierzały w stronę upodmiotowienia wszystkich realizatorów wydarzenia artystycznego.

W książce traktuje o tym tekst Martyny Wawrzyniak poświęcony pracy dramaturgicznej przy spektaklu *#Gwałt na Lukrecji*, zrealizowanym jako dyplom studentów IV roku Wydziału Aktorskiego, oraz tekst Ewy Mikuły, która opowiada o procesie powstawania autobiograficznego przedstawienia dokumentalnego *Praca, praca*, przygotowanego z dramaturgiem Piotrem Froniem na IV roku. Obie dramaturżki zdają relację z rozwijania strategii umożliwiających zainicjowanie oraz stymulację pracy twórczej, której cel (też scenariusz spektaklu) nie jest znany od początku, lecz kształtuje się stopniowo w efekcie rozmów uwzględniających doświadczenia, wypowiedzi, przemyślenia i działania wszystkich osób zaangażowanych. Opisowi tych strategii towarzyszą rozważania nad etyką pracy w tym modelu: istotne okazują się kwestie autorstwa oraz kryteria wyboru i udostępniania „cudzego” materiału.

Dowartościowanie procesu twórczego rozumianego szeroko, jako spotkanie osób nastawionych na artystyczne współdziałanie, zaowocowało poszukiwaniem przez studentów i studentki dramaturgii (najchętniej postrzegających siebie jako inicjatorów takiego spotkania) innych partnerów, przestrzeni i narzędzi dla twórczego działania i refleksji dramaturgicznej. To dążenie ujawnia tekst Patrycji Kowańskiej, która zdaje relację z powstawania performansu-instalacji *Second-hand '68* w Muzeum Polin jako przykładu sztuki *site-specific*, tekst Klaudii Hartung-Wójciak, dla której punktem wyjścia do analizy pojęcia archiwum, w kontekście strategii dramaturgicznych, stało się usunięcie tablicy upamiętniającej Różę

Luksemburg w Zamościu, oraz tekst Darii Kubisiak opisującej współpracę z tancerką i choreografką Barbarą Bujakowską.

W książce znalazły się też autodokumentacje praktyk najczęściej kojarzonych z profesją dramaturga i nadal rozwijanych w AST przy wsparciu Pracowni Dramaturgicznej. Przykładem ciekawy tekst Joanny Bednarczyk poświęcony teatralnej adaptacji powieści Ignacego Karpowicza *Ości*. Doświadczeniem dzieli się też Maria Spiss, która wykłada przedmiot „Tekst dla teatru”, wchodzący w skład dramatopisarskiego modułu kształcenia, uruchomionego w szkole niedawno. Jego utworzenie odczytuję jako gest wyjścia naprzeciw potrzebie studentów i studentek doskonalenia i rozwijania warsztatu pisania o charakterze bardziej twórczym i samodzielnym, nie tylko użytkowym.

Prezentowany w tomie wachlarz strategii dramaturgicznych przekonuje, że dramaturgia jest dziedziną obszerną i nieustannie ewoluującą. Przy czym te przytaczane praktyki, uchodzące za bardziej progresywne w ramach nauczania, zadomawiają się w polskim teatrze już od pewnego czasu. Z większym bądź mniejszym powodzeniem. Powołując się na doświadczenia pracy poza murami szkoły, jej absolwentki zauważają, że dowartościowanie procesu twórczego, postulowane w ramach działań Pracowni Dramaturgicznej, w teatrze repertuarowym natrafia na opór w postaci wymogu doprecyzowania koncepcji już na etapie wstępnych rozmów z dyrektorami teatrów i analogicznego wymogu, który należy spełnić, ubiegając się o granty. Ze względu na mocną pozycję reżysera faktyczny „rozkład sił” w przedsięwzięciach artystycznych nastawionych na twórcze współdziałanie wszystkich realizatorów często rozmija się ze wstępnymi deklaracjami. Z kolei fetyszyzowanie osoby reżysera przez dyrektorów teatrów sprawia, że projekty o charakterze kolektywnym, które dramaturdzy chcą inicjować samodzielnie, na demokratycznych zasadach, przeważnie

trafiają do offu. Podobnie rzecz ma się z przedsięwzięciami, które sytuują się na styku kilku dyscyplin.

Konsekwencją nastawienia instytucji teatru na efekt, a nie proces oraz jej hierarchicznej struktury są też problemy dramaturgów z egzekwowaniem wynagrodzenia, zwłaszcza wtedy, gdy ich praca w teatrze nie sprowadza się do tworzenia tekstu (adaptacji bądź scenariusza) i płynnie zmienia się w trakcie prób. Pomocny w przeciwdziałaniu takim sytuacjom jest zamieszczony w książce katalog dobrych praktyk, przedstawiający przykładowe zakresy pracy dramaturgicznej i przypisane im rodzaje umów.

Wspomniane trudności nie podważają kierunków myślenia o profesji dramaturga rozwijanych w ramach działalności Pracowni Dramaturgicznej w AST, które od początku świadomie przeciwstawiały się zastanemu *status quo* w teatrze. Przeciwnie, opór instytucji teatru przed przyswajaniem niektórych praktyk dramaturgicznych będących ich ucieleśnieniem odczytuję jako świadectwo drzemiącego w nich potencjału realnej zmiany, dostrzeżonego już w szkole. Zmiany, która powoli się dokonuje, zmierzającej w kierunku demokratyzacji zarówno artystycznych, jak i organizacyjnych struktur teatru, dzięki wprowadzaniu tych praktyk w życie, przy jednoczesnym poszanowaniu twórczej różnorodności. O zachowanie tej ostatniej można być spokojnym, bo żadna chyba dziedzina nie jest tak różnorodna jak właśnie dramaturgia.

Dlatego cieszy mnie, że głos dramaturgów i dramaturżek, dotąd słabo słyszalny i marginalizowany, tak wyraźnie, zbiorowo wybrzmiał za sprawą wydania *Dramaturgii. Przewodnika*. Jak pisała Rebecca Solnit: „Status quo definiuje się przez to, kto jest, a kto nie jest słyszany. Ci, którzy je uosabiają – często kosztem niesłuchanego wewnętrznego milczenia – przesuwają się do centrum; ci, którzy uosabiają to, czego nie słychać, którzy mogą zakłócić spokój ludzi karmiących się milczeniem, są wyrzucani poza nawias.

Redefiniując to, czyje głosy są cenne, na nowo definiujemy nasze społeczeństwo i jego wartości” (Solnit, 2021, s. 37). Ostatnie zdanie brzmi dość górnolotnie. Czy jednak nie taki komunikat dociera do nas w teatrze najczęściej, na razie – ze sceny?

Wzór cytowania:

Dąbek, Agata, *Dramaturgia w praktyce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 165, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/dramaturgia-w-praktyce>.

Autor/ka

Agata Dąbek – obecnie kierowniczką dramaturżek w Starym Teatrze w Krakowie. Zawodowo łączy kompetencje teoretyczki dramatu, badaczki, warsztatowca i dramaturżki. Ostatnio głównie inicjuje i prowadzi kompleksowe warsztaty pisania dla sceny oraz opracowuje i redaguje antologie tekstów dla teatru. Niedawno zainicjowała konkurs dramatopisarski *Młod(sza) Polska* połączony z warsztatami pisania (współprowadzonymi z Pawłem Demirskim i Agnieszką Jakimiak) w Starym Teatrze oraz opracowała i zredagowała książkę *Teksty dla (Starego) Teatru* Pawła Demirskiego.

Przypisy

1. Rozdzielenie ścieżki dramaturgicznej i reżyserskiej nastąpiło w roku akademickim 2019/2020.

Bibliografia

Dramaturg w teatrze, literaturze, sztuce, red. W. Baluch, A. Krajewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru, red. M. Fizgał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęsna, E. Wąchocka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.

Solnit, Rebeka, *Matka wszystkich pytań*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Karakter, Kraków 2021.

Źródło: <https://didaskalia.pl/arttykul/dramaturgia-w-praktyce>