

# Czy dramat współczesny potrzebuje teatru?

*– zapis panelu dyskusyjnego –*

**FORUM WSPÓŁCZESNEGO DRAMATU 2007**  
**„Lustro. Obraz. Iluzja.”**

ŁÓDZKI DOM KULTURY  
Ośrodek Teatralny

Łódź 2007

Opracowanie tekstu  
PRZEMYSŁAW SOWA, MARCIN WARTALSKI

Redakcja  
MARCIN WARTALSKI

© Łódzki Dom Kultury



 Łódzkie



**MK i DN** Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

*Publikację powstała w ramach Forum Współczesnego Dramatu „Lustro. Obraz. Iluzja” 2007 dofinansowanego w ramach Programu Operacyjnego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Edukacja kulturalna i upowszechnianie kultury”*

## Prolog

*W związku z wieloma pytaniami, które towarzyszą omawianiu kondycji współczesnego dramatu poprosiliśmy panią prof. dr hab. Małgorzatę Leyko z Uniwersytetu Łódzkiego o poprowadzenie panelu dyskusyjnego zatytułowanego „Czy dramat współczesny potrzebuje teatru?”.*

*Odbył się on 10 listopada 2007 r. w Łódzkim Domu Kultury i był integralną częścią Forum Współczesnego Dramatu 2007 „Obraz. Lustro. Iluzja.”, które po raz kolejny zostało dofinansowane z programu operacyjnego „Edukacja kulturalna i upowszechnianie kultury” ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.*

*Do udziału w otwartym panelu dyskusyjnym z udziałem publiczności zaproszeni zostali: Małgorzata Szum (z Teatru Narodowego w Warszawie), Janusz Majcherek (redaktor miesięcznika „Teatr”), Krzysztof Sielicki (kierownik literacki Teatru Polskiego Radia), Dorota Ćirlić (redaktorka miesięcznika „Dialog”, jurorka konkursu dramaturgicznego „Lustro. Obraz. Iluzja” – towarzyszącemu FWD), Michał Walczak (reżyser, dramaturg), Ingmar Villqist (reżyser, dramaturg), Paweł Szkotak (dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Polskiego w Poznaniu), Ewa Pilawska (dyrektor Teatru Powszechnego w Łodzi), dr Michał Lachman (z Uniwersytetu Łódzkiego) i Andrzej Czerny (reżyser).*

*Przygotowując tę publikację staraliśmy się zachować formę żywej rozmowy, żeby w jak najlepszym stopniu oddać charakter spotkania.*

*Zapraszam do lektury.*

**Marcin Wartalski**

## **Małgorzata Leyko**

Kiedy zapowiadane było rozpoczęcie rozmowy, czy *dramat współczesny potrzebuje teatru*, usłyszałam od razu pytanie, czy temat nie miał być odwrotnie sformułowany, to znaczy, czy teatr potrzebuje dramatu współczesnego? Tak pierwotnie proponowałam sformułować zaproszenie do naszej dzisiejszej dyskusji. Pytanie, czy dramat współczesny potrzebuje teatru, pojawiło się pod wpływem wrażenia nadprodukcji tekstów teatralnych.

Zjawisko „nowego dramatu” czy właściwie tekstów pisanych dla teatru, bo określenie dramat nie zawsze jest adekwatne do tego, co przedstawiają autorzy – jest zjawiskiem niekwestionowanym i niesłabnącym. Zaświadcza to niewątpliwie także o atrakcyjności teatru dla tych młodych czy nowych – bo nie zawsze o wiek chodzi – autorów.

Kilka lat temu, kiedy proszono mnie o opisanie współczesnej sytuacji dramatu dla jednej z publikacji niemieckich, było to na przełomie 2004 i 2005 roku, szacunkowo stwierdziłam, że dla teatru pisze jakieś 150-170 osób i że do tego momentu, czyli w latach 1995-2005 powstało około 1000 tekstów. Przez te minione lata niewątpliwie i autorów, i tekstów przybyło; sądząc także po ilości prac teatralnych, wyraźnie widać, że nie wszystkie one trafiają na scenę, że wcale nie jest tak, że nawet po czytaniach, po próbach warsztatowych można włączyć tę nową dramaturgię do repertuaru naszych teatrów.

Chciałabym zadać takie pytanie zarówno państwu zaproszonym do dyskusji, jak i tym wszystkim, którzy nam towarzyszą: kto pisze teksty, dlaczego pisze dramaty, dlaczego pisze się tak dużo dramatów i dla kogo są pisane? Czy to dobrze, że słyszymy narzekania na poziom tej twórczości, że nie spełnia ona warunków teatralnych, że nie są to utwory teatralne?

Mimo tych zastrzeżeń oraz powtarzających się w minionych sezonach nazwisk autorów i tekstów – ta fala słabnie. Spróbujmy zatem zastanowić się, dlaczego to zjawisko pojawiło się na tak niespotykaną skalę, bo chyba nawet w innych krajach tych tekstów nie ma tak dużo. Może najpierw poprosiłabym pana Michała Lachmana, aby skonfrontował tę polską sytuację z tym, co dzieje się w Anglii.

## **Michał Lachman**

Nie wiem, czy angielski dramat jest odpowiedzialny za to, co się dzieje w polskim teatrze? Wydaje mi się, że do pewnego stopnia tak. Myślę, że w Anglii powstaje tych tekstów o wiele więcej. Jest to miejsce, w którym wymyślono metodę promowania teatru współczesnego, który opatruje się pewnymi estetykami. Nie chodzi tu tylko o teatr ludzi młodych czy teatr ludzi powyżej 26 roku życia, bo tak się tam sprzedaje programy dramatopisarskie, które są organizowane przez najbardziej znane teatry londyńskie, takie jak Royal Court. Teksty zalicza się na przykład do kategorii dramatów pisanych przez ludzi poniżej 26 roku życia i pozostali się do niej po prostu nie kwalifikują.

Specyfikacja ta postępuje dalej, to znaczy są to na przykład dramaty etniczne, pokazujące mniejszości narodowe, albo nakierowane na konkretne problemy. Szuka się w nich pewnej etykiety, która może być „sprzedana”. W związku z tym

przypuszczam, że tam ten pomysł jest rozwinięty w 100 % bardziej niż w Polsce. Do tego stopnia, że można znaleźć jego wady, a mianowicie takie, że przez to sito nie przedzierają się ludzie, którzy naprawdę mają coś do powiedzenia. Bardzo często do realizacji są wybierane teksty ludzi, którzy pochodzą z konkretnego środowiska, które akurat w danym momencie jest bardzo atrakcyjne, bo słabe dramaty zawsze można technicznie wyprowadzić na prostą, chociażby przez próby warsztatowe czy próby czytane pod okiem bardziej doświadczonych dramatopisarzy, wtedy ci ludzie są w stanie napisać wszystko. Polska dramaturgia idzie tą samą drogą, angielskie wzorce zostały w jakiś sposób zaczerpnięte przy okazji burzliwej dyskusji towarzyszącej kondycji współczesnego dramatu polskiego. Jest to dobry sygnał, bo ten ruch musiał się jakoś zacząć. Natomiast trzeba bardzo uważać na to, jak daleko i w jakim kierunku to pójdzie. To jedna sprawa. Druga – wydaje mi się, że cała sprawa opozycji między dramatem a teatrem, patrząc z perspektywy dramatu, jest jakby sztucznie postawiona. Nie wiem, co powiedzą dramatopisarze, którzy są tutaj obecni, ale sądzę, że każdy, kto stawia sobie konkretny problem, nie myśli w tych kategoriach i to widać w pracy z aktorem i dramatopisarzami w Anglii. Tam przyjęło się, że młodzi ludzie, którzy nie mają jeszcze nazwisk, przychodzą do teatru z jakimś tekstem i jest on przerabiany w budynku teatralnym. Tekst nie jest świętością, nie jest zamknięty, jest niedokończony. W pracy nad nim biorą udział także aktorzy, którzy robią odpowiedni research na dany temat, który w tym dramacie jest, dzielą się swoimi doświadczeniami, dramatopisarz jest przy tym obecny, zmienia, dopisuje z dnia na dzień sceny i dialogi. Sądzę, że ta opozycja jest sztuczna i widać to w pracy polskich teatrów. O tym pozostali prelegenci pewnie będą mówić więcej.

### **Małgorzata Leyko**

Mam prośbę o wyjaśnienie określenia, którym pan się posłużył, mówiąc o „przemysle”. Jakie elementy by pan wskazał w tym łańcuchu instytucji, które zajmują się promowaniem dramatu współczesnego? Bo mam wrażenie, że my w Polsce doskonale poradziliśmy sobie z promowaniem dramatu, dramatu jako formy wypowiedzi o współczesności i to właśnie sukces tej promocji sprawia, że mamy tak dużo tych tekstów, ale teraz trzeba od promocji, powiedzmy, przejść do produkcji czy do zaistnienia tych tekstów w teatrze; więc jaki sposób dalsze ogniwa tego angielskiego „przemysłu” pełnią funkcję tutaj?

### **Michał Lachman**

Wydaje mi się, że jest to kwestia pewnej intensywności i liczby różnego rodzaju warsztatowych zajęć, tego, że teatry te kładą wielki nacisk na promocję talentów, szukając, ile ich w mieście, w całym kraju i poza nim jest, bo wiele z tych teatrów ma swoje programy zagraniczne. Najbardziej modelowy, chociaż i najbardziej krytykowany Theater Royal Court, który specjalizuje się w młodym dramacie, ma programy wyszukujące młodych dramatopisarzy na przykład w Nigerii, Brazylii, Kubie, Kanadzie, Rosji, Polsce (chyba Paweł Demirski był tam też na warsztatach). W związku z tym chodzi o wykorzystanie nieznanych jeszcze kulturowych i

politycznych kontekstów, które mogą być ciekawe dla widza. Następnie cały proces obróbki jest mocno sformalizowany, to znaczy są zatrudniani starsi dramatopisarze, z większym doświadczeniem, którzy nad tymi tekstami pracują. Jadą na przykład na Kubę i tam z grupą młodzieży kubańskiej pracują nad dramatami. Wtedy te dramaty są wypadkową doświadczenia kubańskiej młodzieży i stylistyki, którą uprawia Royal Court.

Mimo, że jest w tym jakaś polityka kulturalna i do pewnego stopnia imperializm kulturowy, który narzuca ten teatr – i to miałem na myśli, mówiąc o „przemysle”. W Polsce tego nie ma i to pierwsza rzecz, która nas różni – nie ma tej intensywności, tak wielu kursów, programów, które wyszukiwałyby te talenty, a druga sprawa, to sprawa promocji w Polsce.

Są takie wypowiedzi, jak dramat Pawła Demirskiego „O krytyce politycznej”, gdzie autor pisze, że narodził się ten problem. Był modny, nowy polski dramat i po paru latach nic się z tym nie dzieje. Odbywają się gdzieś jakieś konkursy, ktoś czegoś wypatruje, ktoś coś wystawia, natomiast znaczenie tego dla życia społeczeństwa jest niewielkie. Rezultatem jest czasami mniejszy bądź większy skandal. Natomiast w Wielkiej Brytanii jest tak, że ci dramatopisarze mają rolę równoznaczną z dziennikarzami czy politykami. Tych ludzi pyta się po prostu, co myślą o konkretnych sprawach czy problemach. Anglicy czytają drobne, krótkie dramaty, na przykład w porze lunchu, na temat wojny w Iraku i tego, co o tym myślą autorzy tekstów. Może to być krótka jednoaktówka na temat chociażby rasizmu w Wielkiej Brytanii i wtedy zastanawiają się czy on istnieje czy nie? Dramatopisarz jest po prostu człowiekiem, który bierze udział w publicznej dyskusji. Jest to zjawisko masowe i trzeba się liczyć z tym głosem.

### **Michał Walczak**

Mówimy o edukacji, programach, o funkcji społecznej i politycznej, ale nasuwa się pytanie, czy z tych programów rodzą się potem talenty, nazwiska, które są znane szerokiej publiczności, i których utwory są wystawiane?

### **Michał Lachman**

Trudno powiedzieć, ale na przykład Royal Court patronuje potem takiemu dramatopisarzowi, ze wspomnianej już grupy kubańskiej. Wyławia się 2-3 osoby, które jadą do Londynu, spektakle są robione na podstawie ich dramatów i kontakt z nimi jest podtrzymywany. Jeżeli te osoby piszą dalej i przysyłają to, co ma szansę się spodobać, zostać wystawione; to wtedy ta wzajemna relacja dramatopisarz – teatr jest właśnie systemem promocji.

### **Malgorzata Leyko**

Oznacza to, że za tymi funkcjami społeczno-wychowawczymi jest jednak cel artystyczny?

### **Michał Walczak**

Ale czy są konkretne nazwiska? O to mi chodzi, czy udało się wykształcić dramaturga, którego nazwisko byłoby dobrze znane na przykład w Polsce?

### **Michał Lachman**

Oczywiście.

### **Małgorzat Leyko**

Rosyjski dramat *verbatim* został w ten sposób wykreowany.

### **Michał Lachman**

Na przykład Irlandczycy Mcdonald, McPherson.

### **Michał Walczak**

Ale Mcdonald wysyłał swoje dramaty przez 20 lat zanim został doceniony.

### **Małgorzata Szum**

W latach 2001-2005 prowadziłam Instytut Kultury Polskiej w Londynie, przyglądałam się z bliska, jak wygląda promocja współczesnej dramaturgii brytyjskiej. Pierwsze, co chcę powiedzieć, to że protestuję przeciwko określaniu tego, co robi Royal Court jako centrum promowania dramaturgii. W tej chwili w Londynie istnieje 6-7 bardzo poważnych wylęgarni dramaturgów. Niemal w całym kraju – Szkocja, Walia są bardzo ważne teatry regionalne, które mają swoje programy nazywane przez nich „projektami” albo „skimami” – w ramach edukacji istnieje projekt rozwoju dramaturgii i poszukiwania nowych dramatów. Ale tak naprawdę wszystko zaczęło się dużo wcześniej, kiedy to Young People’s Royal Court Theater propagował ogólnokrajowy konkurs na dramaty w latach 70., gdzie poszczególne etapy były bardzo precyzyjnie wyznaczone i sposób pracy nad nadsyłanymi tekstami też był jasno określony. Nad dramatem oczywiście pochylali się uznani dramatopisarze, ale również reżyserzy, którzy dobierali sobie dramaty do współpracy z autorem i właściwie te teksty, które potem szły do wystawienia, tak naprawdę przechodziły całą obróbkę. Chociaż może nie nazywałabym tego obróbką, bo jednak dramatopisarz w teatrze brytyjskim jest traktowany jako partner, a nie jako autor, który jest przerabiany. Jeszcze tylko jedna uwaga co do ilości tekstów. W momencie, gdy Royal Court rozpoczął swoją działalność w nowym budynku, jeszcze w latach 50., został rozpisany konkurs. „Miłość i gniew” Johna Osborne’a była sztuką nadesłaną na ten konkurs. Nadeszło 700 prac i właściwie tylko ta jedna nadawała się do wystawienia. Ale już wtedy były to tak duże ilości. W tej chwili RC otrzymuje około 1300 tekstów, nie chce mi się wierzyć, ale bodajże miesięcznie! Bo rzeczywiście w Wielkiej Brytanii wszyscy wiedzą, że jest to teatr, na adres którego należy sztuki nadsyłać. Natomiast w samym Londynie jest mnóstwo podobnych teatrów.

Warto też wiedzieć, że Mark Ravenhill był kierownikiem literackim teatru, w którym nad swoimi sztukami też pracował. Jest SOHO Theater znany z promo-

cji czy wystawiania współczesnej dramaturgii, gdzie między innymi jest system „lanczówek”, który wywodzi się z tradycji teatru fringe’owego. Nie jest to system jako taki, ale dla Brytyjczyków jest oczywiste, że w teatrze musi być taki obszar, taka sfera, gdzie są autorzy i mają możliwość pracy nad tekstem.

### **Dorota Ćirić**

Chciałabym zacząć od tego, ponieważ trochę odbiegliśmy od tematu, że siłą rzeczy odwoływanie się do przykładu Royal Court może budzić sprzeciw i aplauz. Wiem ze swojego doświadczenia, że tylko dzięki imperializmowi RC spotkał się polski reżyser Sabara w poznańskim teatrze z autorką serbską, której sztukę przetłumaczyłam. Inaczej prawdopodobnie nikt by się nią nie zainteresował. I on, i ona byli zaproszeni na warsztaty do teatru. Ale zesłabym na ziemię, zarówno przykład niemiecki, jak i angielski mają swoje jasne i ciemne strony. W swojej głowie mam cały czas nieustający atak Tadeusza Słobodzianka na „Dialog”, że wykonuje on fatalną robotę, ponieważ obok sztuk zagranicznych, które są świetne i opracowane przez zespół ludzi miesiącami cyzelujących każde zdanie, drukujemy polskie sztuki niejako ustawiając je w pozycji z góry przegranej. Nie zgadzam się z tym. Oczywiście dużo by mówić o tym, czy dramat współczesny potrzebuje teatru i czy teatr potrzebuje dramatu. Myślę iż chociażby fakt, że w Akademii Teatralnej na Wydziale Wiedzy o Teatrze nie uczy się pisanie dramatu – tak naprawdę nigdzie nie uczy się systemowo pisanie dramatów – jest dla mnie dowodem, a nie liczba tekstów spływających na rozmaite konkursy, że ani teatr nie potrzebuje polskiego dramatu, ani polski dramat nie potrzebuje teatru. W ten sposób postawiłabym tą prowokacyjną tezę, bo ani nie uczymy ludzi pisać, ani ci, którzy piszą, nie myślą, dla jakiego teatru piszą. Z mojego 29-letniego doświadczenia w czytaniu tego, tak ogólnie nazwanego polskiego dramatu, wynika, że są wyjątki. Są chlubne wyjątki, są doskonałe wyjątki, ale my musimy na potrzeby tej dyskusji uogólniać, więc jeżeli czytamy sztuki spływające na konkursy, gdzie z natury rzeczy wpływają debiuty, gdzie ludzie próbują coś od siebie powiedzieć, to powiedziałabym tak. Mało kto myśli o teatrze. Mało kto myśli o tym, że to jest produkt, który dostanie się na scenę. Życzę każdemu, kto pisze, aby był zaproszony do pracy w teatrze, gdzie będą żywi ludzie wypowiadać kwestie, które muszą być żywe, nie mogą być martwe, ani wzięte z telenoweli. Nie możemy sobie nawzajem godzinami opowiadać o tym co nam w duszy gra, że wszystko to musi być ujęte w jakieś karby – i to tytułem prowokacji na początek.

### **Małgorzata Leyko**

Stąd właśnie tytułowe pytanie dla całej naszej dzisiejszej dyskusji – czy ci, którzy piszą, naprawdę potrzebują teatru i czy dla teatru przygotowują swoje teksty? Pojawił się tu problem kształcenia dramatopisarzy, uczenia pisanie tekstów, może zatrzymajmy się na chwilę przy tym problemie tutaj, z opozycyjną sytuacją. O ile wiem, ani Mrożek, ani Różewicz nie pobierali specjalnych lekcji pisanie dramatu. A z drugiej strony amerykański teoretyk dramatu i autor scenariuszy filmowych Maxwell Anderson opracował bardzo szczegółową teorię pokazującą, jak krok po

kroku można napisać dobry dramat, to znaczy dobry pod względem scenicznym. Zresztą szkoły scenopisarstwa, pisania scenariuszy dla filmu, od dawna są taką utartą ścieżką kształcenia. Nawet u nas na łódzkim kulturoznawstwie są prowadzone zajęcia z pisania scenariuszy dla filmu i telewizji.

Natomiast takie zajęcia dramatologiczne, choć nie całkiem poświęcone technice pisania, a raczej technice czytania tekstu, są prowadzone w Krakowie na Uniwersytecie Jagiellońskim przez profesor Sugierę. I teraz, mając tego Mrożka i Różewicza bez dyplomu dramtopisarza, i amerykańskie przykłady, i warsztaty, które się mnożą, chciałabym ten problem tak postawić, ale także skierować pytanie do obu panów zajmujących się pisaniem tekstów – jakie wykształcenie dramtopisarckie, przygotowanie sami możecie zadeklarować, jakie są panów doświadczenia jako prowadzących warsztaty dla przyszłych czy ewentualnych dramtopisarzy?

### **Janusz Majcherek**

Tylko słówko, najpierw w związku z tym, co przed chwilą powiedziała Dorota. Otóż Doroto, przy całym szacunku i, jak wiesz, wielkiej sympatii dla ciebie muszę zaprotestować, ponieważ WOT nie uczy, jak pisać dramaty, dokładnie na takiej samej zasadzie, jak wydział filologii polskiej nie uczy, jak pisać powieści i sonety, bo też nie do tego służy.

### **Dorota Ćirić**

Przepraszam, ale musimy się tu porozumieć. Oczywiście, przecież to wiem, chodzi mi o pewne doświadczenia warsztatowe. Nikogo się nie nauczy napisać genialnej powieści, bo ona i tak powstanie. I nikogo nie nauczy się bycia Sławomirem Mrożkiem. Decyduje talent, ale każdemu przyda się warsztat.

### **Janusz Majcherek**

Kolega Michał Walczak był przez chwilę moim studentem, po czym uciekł na reżyserię, a potem w dramtopisarstwo i bardzo dobrze, bo gdyby został moim studentem, to być może układałby fiszki w jakimś archiwum teatrologicznym albo czymś takim.

### **Michał Walczak**

O tym doświadczeniu, tak? Nie wiem, jak pan Ingmar, ale ja takiego kursu nie mam na koncie, natomiast rzeczywiście ten okres, kiedy wchodziłem do obiegu, kiedy „Piaskownica” została tutaj w Łodzi dostrzeżona, to był okres natężonej wymiany myśli międzyludzkiej, dużo jej wtedy było, przy konkursach zdarzały się warsztaty, które nie tyle były nakierowane na porządkowanie pewnej, ścisłej wiedzy, ile były po prostu wymianą doświadczeń. I myślę, że jeżeli mogę powiedzieć o pewnym rodzaju edukacji, najczęściej wynosiłem ją z rozmów o charakterze emocjonalno-ludzki, a nie tych w rodzaju precyzyjnego wykładu. Ta precyzacja wiedzy jest na pewno bardzo cenna, ale niebezpieczeństwo kursów polega na tym, że one są z punktu widzenia *ex post*. *Ex post* to bardzo łatwo jest wyznaczyć.

Dwa punkty, opisać to. Mówię o tym, bo stosując te reguły od środka niewiele się zrobi, choć po napisaniu czegoś jest to bardzo cenne, nadrzędne do analizy.

Trochę nie wierzę w skuteczność takich kursów, przekazujących systematyczną wiedzę, jakiś algorytm na napisanie sztuki. Myślę, że to nie mam sensu, a najcenniejsze co może być, to zderzenie „twojego” pisania na zasadzie czysto ludzkiej, emocjonalnej konfrontacji. I cenne są te spotkania wokół dramatu, których jest w Polsce coraz więcej.

### **Małgorzata Leyko**

To znaczy, że łatwiejsze zadanie miał Arystoteles, pisząc poetykę, niż Sofokles? Ale czy pańskie studia na WOT coś panu dały jako dramatopisarzowi?

### **Michał Walczak**

Dały bardzo dużo. To znaczy, było kilka obszarów moich spotkań z teatrem – pisanie i roczne studia na WOT, potem reżyseria teatralna i zderzenie z teatrem praktycznym. Mam wrażenie, że te sfery gdzieś tam się we mnie przecinają. Z dramatem jest tak, że dobry dramat jest rodzajem teatru, to on jest tak naprawdę projekcją spektaklu.

### **Małgorzata Leyko**

Powinien być.

### **Michał Walczak**

Jest to przełożenie wyobrażenia na temat spektaklu, które ma autor, przerzucenie na papier, udolnie bądź mniej udolnie. Potem przychodzi reżyser, dokłada swoją warstwę i stara się tę fantazję, która jest zapisana, przełożyć na zmysłowość sceny, takiej widzialnej, przełożyć to, co jest w „środku” na to, co widzimy. Podejrzliwie podchodzę do opozycji dramat-teatr. W tej chwili w Polsce dużo jest takiego dyskursu, że dramat ma się uczyć teatru, to znaczy „ćwiczymy” dramatopisarzy, konfrontujemy z teatrem i myślę, że to jest bardzo cenne, ale nie zapominajmy też o tej drugiej stronie, że to nie jest coś zupełnie oddzielnego, że autor proponuje też jakiś rodzaj teatru, jakiegoś spektaklu, który ma w głowie i teatr również powinien być otwarty na różne strategie i konwencje, które tworzy autor. I prawdę mówiąc, nie wiem z czym jest dzisiaj gorzej. Czy ten słuch i otwartość są większe po stronie autorów, czy po stronie teatrów – aktorów, reżyserów. To chyba jednak powinna być współpraca.

### **Małgorzata Leyko**

Co pan uważa za najważniejsze w pana przygotowaniu do pisania dla teatru, jakie są pana doświadczenia jako autora?

### **Ingmar Villqist**

Może trochę nie wprost odpowiem na to pytanie. Uważam, że nikogo nie można nauczyć pisania dla teatru, że nikogo nie można nauczyć pisania dramatu – tym

niemniej wszelkiego rodzaju działania typu warsztatowego dla młodych ludzi, dla licealistów, prezentujących swoje prace są w moim przekonaniu bardzo cenne i potrzebne. Dlaczego? Dlatego, że jeżeli ktoś decyduje się w wieku kilkunastu lat zapisywać swoje emocje lub próbuje opisywać świat, tak jak inni to robią za pomocą poezji czy pisząc opowiadania, a on wybiera taką formę komunikowania się z nami, jaką jest konstruowanie dialogu, to już samo to jest dla mnie interesujące i zadają sobie pytanie – dlaczego to robi?

Pomoc przy takich próbach może ograniczać się tylko i wyłącznie do elementarnego, ale podkreślam to – elementarnego warsztatu, dotyczącego najczęściej zapisu lub rysów konstrukcyjnych, ale nic ponadto. Podczas takich spotkań, które zdarza mi się prowadzić, przede wszystkim skupiam się na możliwych metodach. Na uświadomieniu ludziom piszącym, próbującym pisać dramaty, możliwych sposobów i metod analizy tekstu dramaturgicznego oraz że należy koncentrować się na tym, iż dla teatru najważniejszy jest ten obszar, który rozpościera się poza warstwą narracyjną, warstwą fabularną. I że najważniejsze są w takiej próbie dramaturgicznej relacje emocjonalne między postaciami, bo to dopiero może być i oby tak było, czego wszystkim życzę, przedmiotem pracy realizatorów – reżysera, scenografa, kompozytora, kostiumologa i przede wszystkim aktorów. To jest jedyne, w moim przekonaniu, co można przekazać ludziom usiłującym pisać dramaty i takie są też moje doświadczenia. One są bardzo różne, bo niekiedy spotykamy się z kimś obdarzonym niezwykłym talentem czy umiejętnościami, w innym przypadku wygląda to inaczej. Ale zdecydowanie jest tak, że ilość tych osób jest dosyć spora. Z przerażeniem wysłuchałem tutaj takiego terminu, który zabrzmiał, nie cytuję tutaj wprost: „przemysł promocyjny”. Samo pojęcie „przemysł” jest w tak ogromnej opozycji do pojęcia „sztuka”, że jeży się włos na głowie. To o czym państwo opowiadaliście, co dzieje się na terenie Anglii, to nie jest tylko specyfika angielska – podobnie jest w Niemczech, Holandii i Polsce również. Czy możemy sobie wyobrazić jakiś gigantyczny inkubator, w którym zaprogramujemy wylęgarnię dramatopisarzy – na pewno nie, tego się nie da zrobić i to jest po prostu niemożliwe, ale, co jest bardzo ważne i o czym mówiłem dzisiaj na warsztatach, 20-25 lat temu młody człowiek, który podejmował takie próby dramatyczne miał kilka zaledwie możliwości, takich „kanałowych”, pokazania tego co robi, poddania się pod osąd. Dzisiaj w Polsce, tak jak i w innych krajach, tych możliwości dla młodych ludzi jest o wiele więcej; to, co piszą, to, nad czym pracują można pokazać innym, młodym reżyserom, innym dramatopisarzom, ludziom zajmujących się współczesnym dramatem – nie jesteście w sytuacji błakającego się autora, który nie wie, gdzie się udać. W moim przekonaniu jest to niezwykle ważne i cenne, bo mimo że przypomina to proces szukania złota w sicie wypełnionym piaskiem, jest szansa, by na to złote ziarnko się natknąć. I to gwoli uspokojenia państwa.

Nie wymienię tych wszystkich instytucji wspierających współczesną dramaturgię, bo nie mam ich w głowie, jak inni obecni tu prelegenci, którzy na pewno opowiedzą, gdzie takie miejsca są, wskażą adresy, pod które można się udać. Jestem głęboko przekonany, z racji swojej pracy zawodowej, nie tylko przeciw dramatopisarskiej, że twórczość artystyczna, kreacja, jest zjawiskiem indywidualnym,

unikalnym, ważnym, stającym się w odosobnieniu, w samotności, nie poddającym się programowaniu promocyjnemu, nie poddającym się sztucznej stymulacji, nie dającym się wyhodować. I trochę z przerażeniem wyobrażam sobie zastępy defilujących, jak na jakiejś uroczystości w stolicy Korei Północnej, młodych dramatopisarzy, z których każdy dźrzyży wysoko nad głową tekst oprawiony w plastikową okładkę. W moim przekonaniu i doświadczeniu w pracy historyka sztuki, bo taki jest mój zawód, niezwykle istotny jest namysł osób, których twórczość artystyczną poddano pod ocenę – ich kwalifikacje, doświadczenia, wrażliwość – oraz refleksje tych, którzy potrafią z tej gigantycznej w chwili obecnej, mówię o całej Europie, masy produkcji dramatycznej wyłuskać to, co może być istotne, ważne i ciekawe. Ja nie uczestniczyłem w żadnych konkursach, po prostu pisałem dramaty i doczekałem się szczęśliwego zrządzenia losu, bo tak trzeba to nazwać, że zaczęły one, te dramaty, jakoś funkcjonować. To na razie tyle.

### **Dorota Ćirlić**

Jednak wejść w słowo mojemu przedmówcy, popierając to, co powiedział, w całej rozciągłości. Powiem na kanwie tego wątku, bo tutaj chyba nie dojdziemy do konkluzji, anegdotę z własnego życia. Kiedy w gimnazjum postanowiłam pisać o teatrze, trafił chciał i przypadek, i zrządzenie losu, że spotkałam Konstantego Puzynę, gdzieś na jakimś festiwalu teatralnym i strasznie długo mu opowiadałam, jak ja strasznie chcę pisać o teatrze. On mnie wysłuchał cierpliwie i powiedział: *Dziecko, najpierw naucz się mówić, a wtedy już będziesz wiedzieć, co pisać*. Parę lat później przyjęli mnie do redakcji. Chodzi mi tylko o to, że absolutnie nie można nikogo nauczyć, jak pisać, każdy pisze „z siebie”, na tym polega fenomen twórczości artystycznej, ale tak jak każdy z nas musi nauczyć się zasad ortografii, zasad poprawnego pisania i mówienia, tak i w teatrze dobrze byłoby, żebyśmy te zasady, jeżeli chcemy je łamać, omijać i ponad nie wysoko, pod niebo wlatywać, znali.

### **Małgorzata Leyko**

Spróbujmy się zatem zastanowić nad innym aspektem tego problemu, a mianowicie jak teatry radzą sobie z nową dramaturgią, jakimi drogami ta nowa twórczość dociera do teatrów i co można z niej wykreować?

### **Paweł Szkotak**

Rozumiem, że to jest pytanie do dyrektora teatru. Dwa słowa w takim razie, ale najpierw odniosę się do tytułu naszego spotkania. Myślę, że to jest pytanie retoryczne. Zarówno teatr potrzebuje dramatu jak i dramat teatru. Wydaje mi się jednak, że najważniejszą sprawą jest to, mówię to z perspektywy poznańskiej, choć w innych miastach jest pewnie podobnie, że publiczność potrzebuje polskiego dramatu. Mamy kilka takich programów, które realizujemy w Teatrze Polskim, jeden z nich dotyczy promowania, pokazywania dramatu nie tylko polskiego, ale i europejskiego. Jest to cykl „Nowe stulecie – nowe dramaty” prezentujący dramaturgię europejską, również z krajów mniej znanych, czasami niesłusznie „za-

pomnianych” jak Białoruś, Ukraina, Rumunia. I to cieszy się ogromnym powodzeniem. Organizujemy to w formie inscenizowanych czytań, na których zawsze jest wielu chętnych. Oprócz tego, co sezon wystawiamy polski dramat współczesny, to jest część naszej „polityki programowej”. Szukamy tych dramatów w różny sposób, albo trafiają one do naszego działu literackiego, albo, ponieważ znam niektórych dramaturgów współczesnych, prosimy o teksty, wreszcie czytamy „Dialog”. Są więc różne drogi. Chcę powiedzieć, że wszystkie te dramaty, które wystawiliśmy w Teatrze Polskim, od chwili kiedy mam zaszczyt być tam dyrektorem, czyli od 4 lat, są tam grane przy pełnej widowni i naprawdę są bardzo ważną okazją do spotkania z widzami. Po premierach organizujemy spotkania z publicznością i rozmawiamy z nią. Kiedyś było takie hasło „Polska młodzież słucha polskich piosenek”, a ja myślę, że można by to trochę strawestować. Jest bardzo duże zainteresowanie, potrzeba i chęć ze strony polskiej widowni, aby oglądać się oczami polskich dramaturgów. I jeszcze jedno zdanie. Dlaczego jest taki boom, choćby i ilościowy, ale w niektórych przypadkach także jakościowy, jeżeli chodzi o współczesną polską dramaturgię?

Oczywiście jest to kwestia promocji, szeregu spotkań konkursowych, ale myślę, że do tego boomu przyczynili się dwaj panowie, którzy siedzą tu z nami przy stole. Myślę, że sukces Ingmara Villqista i Michała Walczaka po prostu zachęca, pokazuje, że można, że warto pisać, a nawet jeżeli trzeba długo poczekać, to w końcu dostaje się tą swoją szansę.

### **Krzysztof Sielicki**

Może powiem kilka słów o teatrze, który żyje prawie wyłącznie z literatury współczesnej, choć niekoniecznie dramaturgicznej. Teatr radiowy zawsze był nastawiony na poszukiwania nowych tekstów poprzez konkursy. Istniała też przez wiele lat dobra tradycja, że dramaturdzy, czy raczej pisarze, byli po prostu zatrudniani w Polskim Radio, trochę tak, jak to się dzieje w poważnych radiofoniach, na przykład BBC czy radiofoniach niemieckich. Teraz tego zwyczaju w Polsce już nie ma, ale mam nadzieję, że wykształcą się jakieś nowe mechanizmy, które pozwolą na to, że w „oku” tego medium ciągle jednak bardzo szlachetnego, będą rosły środowiska twórcze. Słuchowisko, które ma u nas najniższą tak zwaną „słuchalność”, to jest 30.000 osób. Myślę, że w teatrze żywego planu byłby to ogromny sukces. Słuchowisko takie jak „Pokój z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską”, prezentowane wczoraj na Forum Współczesnego Dramatu, po otrzymaniu rozmaitych nagród polskich i zagranicznych, powtórzone po odpowiedniej akcji reklamowej wysłuchało ponad 100.000 odbiorców. Problem jest jeden, że na przykład teatr żywego planu – lubię używać tego określenia – może się na przykład sprofilować, bo dyrekcja dostanie kontrakt 3, 4, 5-letni dzięki hasłu, że teatr będzie lansował tylko nową dramaturgię (...).

Pamiętajmy również o tym, że w teatrach po raz setny adaptuje się Czechowa z powodzeniem, ale można również eksperymentować. Od paru tygodni, po kilkunastoletniej przerwie wrócił na antenę Programu 3 Polskiego Radia program, który z założenia ma prezentować „inne” słuchowiska. Zaczęliśmy od autorskiej, pół-

godzinnej wersji „Piaskownicy” Michała Walczaka w „niezwykłej” obsadzie. Oto para wybitnych aktorów, ludzi z encyklopedii – Wiesław Michnikowski i Danuta Szafarska – zagrali tekst przeznaczony dla młodych aktorów. Wydaje mi się, że w teatrze żywego planu mało kto zaryzykowałby taki eksperyment. Zbudowało to niemalże trzecie piętro interpretacyjne. Słuchowisko to szalenie się podobało. W teatrze radiowym staramy się łączyć eksperyment z tekstem klasycznym, który w teatrze dramatycznym pewnie nie zostałby wzięty pod uwagę, bo jest zbyt banalny, albo po raz setny opowiada tą samą historię. Może rozszerzymy teraz tę perspektywę. Obowiązują u nas te same mechanizmy, co w każdym teatrze. To znaczy, że spośród bardzo wielu tekstów, rocznie jest ich ponad 200, wybieramy te najlepsze. Dla porównania Departament Słuchowisk BBC otrzymuje ich około 2000, po wstępnej selekcji. Podobnie jest w Niemczech. Oczywiście jest to nieporównywalne z sytuacją scenopisarską.

Przed wielu laty miałem staż w Hollywood w najlepszej agencji aktorskiej i artystycznej na świecie. Liczba scenariuszy, które nadchodzą z całego świata na jej adres, to kilkanaście tysięcy rocznie. Każdy, kto umie pisać po angielsku, może tam wysłać swój tekst. Jest w tym coś przemysłowego i nieludzkiego, ale racja również w tym, co mówił pan Villquist. Ciągłe twórczość pozostaje domeną osobistego namysłu i indywidualnej wrażliwości. To bardzo trudne do połączenia, ale myślę, że to świadczy dziś o sytuacji teatru jako takiego. Nie ma jednego teatru, jest wiele rozmaitych teatrów i one nie są w stanie się ze sobą połączyć, porozumieć.

### **Małgorzata Leyko**

Studium Dramatu – Teatr Narodowy.

### **Małgorzata Szum**

W Teatrze Narodowym działa Studio Dramatu, które jest kontynuacją działalności Laboratorium Dramatu Tadeusza Słobodzianka, ale w trochę innej formie. Laboratorium działa w tej chwili samodzielnie i już nie współpracuje z TN. Studio Dramatu właściwie jest rodzajem pracy warsztatowej nad przysyłanymi sztukami. Dostajemy ich, w skali roku kalendarzowego, nie tak wiele od 60 do 100, przy czym często się zdarza, że autorzy przysyłają po 2-3 swoje teksty od razu. Jak widać nie przekłada się to na ścisłą liczbę autorów. W SD odbywa się praca nad przysланą sztuką, bez przymusu, że końcowym efektem musi być pełny spektakl, wystawiony i pokazany publiczności. To jest warsztat, który ma służyć zarówno dramatopisarzowi, jak i reżyserowi, który chciałby pracować z aktorem nad nowym tekstem. I właściwie to pisanie dla sceny odbywa się tak naprawdę na scenie. Zatrudniani są profesjonalni aktorzy, odbywa się to w cyklach 3-miesięcznych, chyba że sztuka potrzebuje dodatkowego warsztatu i czasu. Następnie, jeżeli zapadnie decyzja o wystawieniu (z tym, że cały czas mówimy tutaj o poziomie Studia Dramatu, a nie o tym, że sztuka automatycznie wchodzi do repertuaru Teatru Narodowego) przygotowywana jest scenografia i wszystkie inne elementy niezbędne do realizacji spektaklu. Wreszcie odbywa się przedstawienie

dla publiczności i rozmowy pospektaklowe z autorem dramatu. Zdarza się jednak, że teksty, które poddawane są „obróbce” warsztatowej w Studio Dramatu, wchodzi do repertuaru Teatru Narodowego. Takim sztandarowym przykładem jest „Norymberga” Wojciecha Tomczyka, nad którą autor pracował uprzednio w SD, ale nie tylko. Także „Imieniny” Marka Modzelewskiego oraz kilka innych. Zdarza się również, że sztuka jest tak słaba, że po kilku miesiącach pracy nad nią zapada decyzja, że nie będzie pokazywana publiczności. Ale to jest właśnie ryzyko pracy w Studio Dramatu, nie ma presji, że ta praca warsztatowa musi się zakończyć jakimś określonym efektem. Mogę powiedzieć, że Teatr Narodowy jest jak najbardziej miejscem adresowym, do którego można przysyłać nowe teksty. Na stronie TN jest osobny link do SD, a więc teksty można przysyłać pocztą elektroniczną lub na adres korespondencyjny Teatru.

### Janusz Majcherek

Przewija się we wszystkich wypowiedziach Państwa taka opozycja czy też raczej takie pytanie: czy sztuka może być hurtowa i czy hurt może być artystyczny? W związku z tym kilka luźnych uwag, które przyszły mi do głowy, kiedy słuchałem państwa. Otóż po pierwsze, chcę przypomnieć, że ta podstawowa tradycja teatralna, w której my ciągle funkcjonujemy, czyli tradycja europejskiego teatru dramatycznego, realizowanego na scenie pudełkowej mniej więcej od XVII wieku, była zawsze oparta na hurcie. Jeżeli spojrzymy na repertuary jakichkolwiek teatrów europejskich, na przykład w XIX wieku, to przecież wyraźnie widać, że tak zwani „dostawcy”, nieprzypadkowe słowo, bo nie autorzy i nie dramatopisarze sztuk teatralnych, „dostarczali” tych tekstów „na kopy” – setki, tysiące. Były premiery w rozmaitych teatrach, grano te sztuki 1, 2, 3 razy, a nawet jeśli cieszyły się powodzeniem i wystawiane były 100 razy, to i tak zniknęły w niepamięci dziejów i nikt o tych setkach i tysiącach tekstów nie pamięta. Idea, żeby grać „stare rzeczy” czy tak zwaną klasykę, idea niezależnego repertuaru jest stosunkowo świeża. Właściwie kiedy pojawiła się koncepcja traktowania teatru jako osobnej dziedziny sztuki w XX wieku, wtedy zaczęto wracać do starych tekstów na szeroką skalę. Proszę też zauważyć, że – jak mi się wydaje – jesteśmy w pewnym sensie niewolnikami pewnego skrzywienia perspektywy, wynikającego z tego mianowicie, że po pierwsze naszą świadomość zbiorową zorganizowało parę dosyć istotnych dramatów, poczynając od Mickiewicza, poprzez Wyspiańskiego, Witkacego i Gombrowicza, a skończywszy na Mrożku. I być może dlatego, że to właśnie te dramaty zorganizowały nam świadomość zbiorową, to tyle o tym dramacie mówimy. Te dyskusje o dramacie są szalenie paradoksalne. Pamiętam rozmowy, w których uczestniczyłem w latach 80., na podobne tematy. Wtedy były one zdominowane przez takie dramatyczne pytania: *co się dzieje z polskim dramatem, dlaczego go nie ma?* Dzisiaj mamy jakby odwrócony problem, zastanawiamy się nad tym, dlaczego mamy taką straszną nadprodukcję dramatyczną? Ale proszę zauważyć, że niezależnie, czy problemem jest brak polskiej dramaturgii współczesnej czy jej nadmiar, to za każdym razem problemem jest „dramat”, a nie na przykład sonet, nowela czy cokolwiek innego. Właśnie – dramat! I dalej jeszcze

ciągnąc ten wątek. Ci, którzy nam z kolei zorganizowali teatr artystyczny w XX wieku, narzucili pewne utopie, pewne ideały, wyznaczyli pewien pułap naszego myślenia o artystycznym teatrze. Wszystkie Schillery, Horzyce, Swinarskie, nie będę dalej tych nazwisk wymieniał, bo są znane przecież. Oni też na ogół pracowali w materii tekstów klasycznych, a nie tych na bieżąco napływających. Oczywiście bywały wyjątki, ale głównie jednak pracowali na klasyce. I jeszcze jedna uwaga. Myśmy się z kolei, w drugiej połowie XX wieku, żyjąc w tak zwanej Polsce Ludowej przyzwyczaili do tego, bo taka była sytuacja, że teatr mówił do nas i myśmy się w przestrzeni teatralnej porozumiewali ze sobą jako społeczeństwo, także za pomocą tekstów klasycznych, a nie współczesnych. Nawet jeżeli to były teksty współczesne, jak w przypadku Mrożka czy Różewicza, to były one tak dalece zmetaforyzowane i tak dalece zapośredniczone czy zakorzenione w rozmaitych uwikłaniach we wcześniejszą tradycję dramaturgiczną, że były „współczesne” i „niewspółczesne” jednocześnie. I teraz, po 1989 roku, kiedy nastąpił boom, Paweł Szkotak pytał: *Skąd się ten boom bierze?* Otóż być może stąd, że zapewne jesteśmy już trochę zmęczeni takim sposobem rozmawiania, poprzez pośrednictwo starych tekstów, że w pewnym sensie wracamy do dawniejszej tradycji teatralnej, zresztą podobnie było bardzo długo w muzyce. Nikt nie grał Bacha przez całe dziesięciolecia. Zagrano go raz, Bach napisał kantatę, odśpiewano którejś niedzieli tę kantatę i wszyscy o niej zapomnieli na 150 lat. To teraz są takie pomysły – muzyka na starych instrumentach – ale wtedy tak nie było – dostarczano kolejne nowe utwory dla orkiestr, dla teatrów także; do tego trochę wracamy – w tej chwili jest ta gigantyczna fala nowych tekstów, które nie są jeszcze masowo grane, ale pewnie za chwilę będą. I może to jest po prostu oznaka tego, że zdrowiejemy.

### **Małgorzata Leyko**

Może to powrót do normalności, a fakt, że poprzednie pokolenia dwudziestolatków w Polsce pisały poezje a nie dramaty, był zależny od okoliczności, warunków, braku możliwości, braku dostępu do sceny. Ale jednak zapytałabym o to, czy takie preferowanie form scenicznych jest tylko sprawą mody – przykład to kilka dobrych karier dramatopisarskich w krótkim czasie – czy jednak nie chodzi tutaj o to, że trochę zmieniła się ranga i funkcja teatru, że poprzez teatr nowi dramatopisarze mogą powiedzieć coś więcej, lepiej, donośniej, wyraźniej o współczesności, że mogą łatwiej wyrazić swoje frustracje społeczne czy poczucie alienacji? Pytam – czy teatr sam stał się bardziej atrakcyjny dla młodych autorów?

### **Andrzej Czerny**

Od wielu lat obserwuję ten nurt teatralny, który zwie się alternatywnym czy bywa różnie jeszcze inaczej nazywanym. I proszę państwa, nie zauważam generalnie, poza nielicznymi wyjątkami, zainteresowania w nim nową dramaturgią. Te zespoły nie korzystają prawie w ogóle z dorobku konkursów dramaturgicznych. Zresztą pod ręką są dziesiątki, setki tych tekstów dramatycznych. Wystarczy wejść do internetu – jest taki adres: *dramat.art.pl*. Naliczyłem tam ostatnio 140

tekstów do pobrania. Myślę, że tym nowym dramatem bardziej zainteresowany jest teatr instytucjonalny. Szuka po prostu sposobu na pozyskanie nowej widowni. Powiedzmy wprost – młodej widowni. Wiadomo, że ludzie z pewnym doświadczeniem życiowym i kulturowym generalnie chodzą do teatru na to, co już znają – tak jak w słynnej anegdocie o piosenkach z filmu „Rejs”. Są to pewne nawyki wyniesione z domu, z pewnych kręgów kulturowych, chodzi teraz o pozyskanie młodego pokolenia, które jest przyszłością, które może sprawić, że sale teatralne nie będą świeciły pustkami. Młodzi ludzie, robiący teatr offowy (alternatywny), prawie w ogóle nie są zainteresowani tą twórczością. Oglądam różne spektakle na wielu festiwalach, między innymi na Łódzkich Spotkaniach Teatralnych i nie spotkałem tam prawie żadnej realizacji pozycji z nowej dramaturgii. Ostatnio widziałem chyba „Piaskownicę” pana Michała Walczaka, która zresztą „obeszła” dziesiątki scen zarówno profesjonalnych, jak i offowych. Chciałem powiedzieć tak na marginesie, że w 1997 roku, wraz ze Zdzisławem Hejdukiem, ówczesnym dyrektorem nieistniejącego dziś, niestety, Teatru 77, zaczynaliśmy projekt dramaturgiczny – to się wtedy nazywało „My na progu nowego wieku” – który to projekt przeżył chlubnie w ŁDK jako Ogólnopolski Konkurs Dramaturgiczny „Lustro, Obraz. Iluzja.”. Ciekawostką jest fakt, że w III edycji konkursu „My na progu nowego wieku” główną nagrodę otrzymała właśnie „Piaskownica” Michała Walczaka, opublikowana później w „Dialogu”.

### **Małgorzata Leyko**

Włącza się publiczność, może za chwilę powrócimy do wątku konkursów dramaturgicznych, a teraz bardzo proszę.

### **Katarzyna Jasińska**

Podobnie jak Janusz Majcherek mam kilka nieuporządkowanych myśli, którymi chciałabym się z Państwem podzielić. Jest takie stare powiedzenie: *żeby jeździć, trzeba jeździć* – tak mój mąż mówił mi, kiedy uczyłam się prowadzić auto. Myślę, że z jednej strony to wspaniałe, ten jaskółczy niepokój – nie „wyprodukuje” się, to oczywiście wiemy, wybitnego dramaturga, świetnego poety, dobrego malarza. Natomiast myślę sobie, że jest tych sztuk bardzo dużo, ale one przenikają przez palce albo są słuchowiskami – mogę zamknąć oczy – tylko po co ja jestem w teatrze? Do czego zmierzam. Brak im, dramatopisarzom, to też banał, pewnych umiejętności warsztatowych. Wydaje mi się, że w Polsce panuje „terror” prapremier. Na palcach jednej ręki można policzyć sztuki, które są bardzo dobre i które funkcjonują. Jedna z moich ulubionych sztuk, wspaniała, mądra „Requiem dla gospodyni” Wiesława Myśliwskiego była grana w Teatrze Narodowym i z różnych powodów nie wyszła. Nie była taka, jaka mogłaby być. I co? Czy jakiś inny teatr sięgnął po ten tekst?

### **Małgorzata Szum**

Chyba Teatr Śląski w Katowicach.

## Katarzyna Jasińska

No dobrze, a „Wysocki” Zawistowskiego? Teatry sięgają po najnowsze rzeczy, bo będą miały zwrot kosztów z Ministerstwa Kultury, bo pojawia się jakiś młody, zdolny człowiek, reżyser, który chce coś tym spektaklem powiedzieć. Jest fantastyczna sztuka „Kat” w Teatrze Nowym. Nie wiem – chyba coraz rzadziej grana. O co mi chodzi? Chodzi mi o to, żeby znaleźć jakiś element pośredni, bo z jednej strony właśnie trzeba by te sztuki grać, a z drugiej strony my nie mamy Harwooda. Wojtyszko to nie Harwood, mimo wszystko, a chciałoby się, prawda? To jest też jakaś potrzeba użytkowego, dobrego dramatu. Dzielę się z państwem tylko swoimi przemyśleniami, nie mówię, że to jakieś złote myśli mające moc uzdrowicielską. Z jednej strony jest dobrze, bo tych sztuk jest bardzo dużo, a z drugiej robi się, no, nieciekawie. Mówię to na przykładzie Łodzi. Jest tak. Mamy Teatr Nowy, spuśćmy miłosiernie zasłonę milczenia, mamy Teatr Powszechny, który bardzo się stara być dobrym teatrem popularnym i myślę, że zmierza w tę stronę, ale zobaczmy, co się dzieje z Teatrem Jaracza. Sama nie wiem, co będą grali, przy całej wielkiej sympatii dla fenomenalnego zespołu. Druga dziura. My w ogóle nie mamy dramatu współczesnego, sztuk dla młodych ludzi. Oni są wciąż „skazani” na bajki albo na adaptację klasyki jakiegoś nieszczęsnego „Mieszczanina szlachcicem”. Dla tych młodych ludzi nie ma sztuk. Łódź jest miastem, w którym dużo się dzieje, nawet przedszkolaki są edukowane teatralnie, i chwała Bogu. I potem, gdzieś nagle coś się łamie, młodzi ludzie chcą chodzić do teatru, chcą się wyowiadać poprzez teatr i co?

## Marian Glinkowski

Muszę się trochę upomnieć o to pole, które uprawiam od wielu lat, czyli teatr alternatywny. Chcę powiedzieć, że w takim prostym rozumieniu oznajmienia Andrzeja Czernego, że teatr alternatywny nie interesuje się dramatem współczesnym, kryje się pewna dezinformacja o sytuacji teatru alternatywnego. Ale chcę wyjaśnić, dlaczego w ogóle zabieram głos. Otóż uparcie od wielu lat staram się mówić przy takich okazjach jak ta, że polskie życie teatralne to nie jest tylko teatr oficjalny i to nie jest tylko dramat pisany dla tego teatru. To są setki, tysiące zespołów alternatywnych i w tych zespołach powstają również teksty dramatyczne, mogą na przykład wskazać tu spektakl Teatru Wiczy „Krakersy”, mogą również mówić o wielu innych teatrach, jak chociażby Teatrze Kreatury, gdzie powstają teksty na potrzeby konkretnego zespołu. A to wynika z głębokiego przekonania, które kiedyś się uformowało w obszarze teatru studenckiego, że oto trzeba mówić własnym głosem, na własną odpowiedzialność i to jest przyczyną tego, że ten nowy, współczesny dramat jest pisany dla teatru, który co prawda próbuje szukać kontaktu ze współczesnością, próbuje znaleźć jakieś formuły estetyczne, jakieś formuły organizacyjne, które zbliżyłyby go do oczekiwań widowni, ale myślę, że to ciągle stary teatr. I moje nadzieje tkwią przy takim teatrze, którego zarówno w wymiarze teatralnym, jak i dramatycznym bardzo często doświadczam, zresztą z różnymi skutkami. A więc, Andrzeju, teatr alternatywny interesuje się dramatem, ale akurat nie tym pisany dla teatru dramatycznego.

## Andrzej Czerny

I to właśnie chciałem powiedzieć, trochę źle mnie zrozumiałeś.

## Dorota Ćirlić

Dodałabym jeszcze, że ten podział, tak zresztą jak to wynika z wymiany zdań obu panów, alternatywny czy niealternatywny – trochę zgubił sens. Kiedyś, kiedy teatr instytucjonalny, dysponujący stałymi zespołami aktorskimi, scenograficznymi i wszelkimi innymi skostniał w swojej formie, ten alternatywny teatr miał sens. Wtedy narodził się ruch teatru alternatywnego, zaczęto pisać na scenie. Zrodziła się po prostu potrzeba takiego tworzenia. Odrzucono tekst gotowy, idea pisania na scenie zakładała wspólne tworzenie spektaklu od „a do z”. Nie było gotowego półproduktu. Potem teatr instytucjonalny przejął pewne cechy języka teatru alternatywnego, które stały się chwytami teatralnymi. Teatr instytucjonalny, ogólnie mówiąc, bo są wspaniałe zespoły, ciągle szuka dla siebie języka. Teatr alternatywny przestał już być alternatywny, on już też jest, że tak się wyrażę, jakością rozpoznaną. I zawsze będą takie jak teatry, jak Odin Teatret, który postarzał się razem ze swoją publicznością. Nadal tworzą tak, że znajdują sobie temat i sami szukają sobie zdarzeń, sytuacji, przyczynków, z których budują materię teatru. I będzie teatr, który będzie potrzebował tekstu. Dramat jako pewna konstrukcja wymaga teatru, dlatego że z natury rzeczy wpisuje w siebie dialog żywych postaci. Ale być może i tak rozumiany dramat za chwilę w ogóle przestanie mieć sens.

## Andrzej Czerny

Chciałem jeszcze dodać do tego, co przed chwilą powiedziała Dorota, à propos naszego głównego pytania, bo daleko od niego odeszliśmy – czy dramat współczesny potrzebuje teatru? Posłużę się kartką, wynotowałem sobie kilka punktów. Wszedłem do sieci głównymi drzwiami i oto co czytam na jednej ze stron poświęconych teatrowi, dramaturgii: *dramat z ekspresową dostawą do domu*. Jednym słowem dramat na czasie. To jest, istnieje, to się rozwija. Bo prześledziłem tę sprawę z dużym zainteresowaniem, zresztą, nie ukrywam, pod kątem naszego dzisiejszego spotkania. I proszę państwa, w tym internecie zaczynają się rozwijać takie formy dramatyczne, prawie teatralne, że kto tego nie dotknął, nie zdaje sobie z tego w ogóle sprawy. Ja sobie też to niedawno, a było to związane z przygotowaniem do dzisiejszej debaty, uświadomiłem. Czytam takie między innymi wpisy. Jeden z internautów pyta na blogu następująco: *Napisałem sztukę, czy ktoś wie, gdzie można ją zamieścić w internecie i jak to zrobić?* Przypuszczam, że autor liczy właśnie na tę scenę internetową, czyli „dramat z ekspresową dostawą do domu”. Jeszcze jeden cytat, myślę, że ciekawy. Autorka internautka pisze tak: *dla czego zdecydowałam się opublikować swoje dramaty w sieci? Zależy mi, żeby to, co piszę, mogło docierać do jak największej liczby ludzi. Witryna dramat.art ma dużo odston, można stąd wnioskować, że dramaty na tej stronie są czytane. Poza tym o inscenizację w dzisiejszych czasach trudno, a próby czytane w polskich teatrach nie są codziennością. Co daje taka prezentacja autorowi? Muszę przyznać, że liczyłam*

*na więcej – dostałam chyba ze 3 e-maile od osób, które przeczytały przynajmniej 1 z moich dramatów umieszczonych w internecie, ale nie były to osoby z branży. To przyczynek do tytułu naszego dzisiejszego spotkania.*

### **Małgorzata Leyko**

Bardzo panu dziękuję za te przykłady, bo one właśnie wspierają zasadność postawienia naszego dzisiejszego pytania i zaraz do tego wrócimy, bo chciałam najpierw poprosić o refleksję tych z państwa, którzy mają doświadczenie jako jurorzy w konkursach dramaturgicznych. Najpierw jednak głos z publiczności. Bardzo proszę.

### **Piotr Dobrowolski**

Szanowni państwo, kiedy słucham waszej dyskusji, przychodzą mi na myśl dwa słowa, które każą mi niejako was sprowokować. Pierwszym z nich jest właśnie prowokacja artystyczna, drugim oczekiwania grup opiniotwórczych, autorów, krytyków, czyli was szanowni państwo, którzy jesteście tu zgromadzeni przed nami – publicznością. Kiedy zastanawiam się, do czego dramatowi potrzebny jest teatr, to wydaje mi się, że pierwszą sprawą jest wybrzmienie teatru, nadanie mu pewnej skończonej formy. I kiedy mówię o prowokacji, oczekiwałam tego, że tekst nie zawsze musi być tekstem dramatycznym, nie chcę używać tutaj tego tak modnego słowa – postdramatyczny, tekstem skończonym, warsztatowo zaplanowanym. Zbyt często pojawiało się pojęcie warsztatowo dopracowany, gotowy do wybrzmienia scenicznego, rozpisany na role. W związku z tym rodzi się uwaga, że być może problemem jest to, iż współczesny teatr polski nie wykorzystuje nowych tekstów dlatego, że są one zbyt konformistyczne. Zaplanowane tak, żeby zaistnieć. Teksty nowej dramaturgii w Polsce pojawiły się na fali „Shopping and fucking”, dopiero po premierze młodzi twórcy zdali sobie sprawę, że mogą pisać o czymkolwiek, byle było prowokacyjne, posługując się pewnymi technikami i już mają gotowy dramat jako dzieło, które może zaistnieć przed dużo szerszą publicznością skuteczniej niż kiepska powieść, poezja, czy każdy inny rodzaj literacki, cały czas mowa o kiepskim dramacie. Natomiast, kiedy dzisiaj mowa o dramacie, chyba trudno mówić o tych wszystkich rozróżnieniach rodzajowych i wydaje się, że należy zwrócić uwagę na dorastanie teatru do dramatu i odwrotnie, czyli tekstów pisanych dla teatru gotowego sprostać prowokacji, którą przygotowuje tekst. Przykład, z jednej strony angielski, czyli późne teksty Sarah Kane, które nie były dramatami w ścisłym tego słowa znaczeniu, w sensie dialogu toczonego między interlokutorami uzupełniającymi swoje kwestie poprzez dialog ze sobą, z drugiej strony późniejsze, często stawiane za przykład, teksty takich autorów jak Rene Pollesch, Heine Müller. Nie były one dramatami, a zaistniały w teatrze jako pewne koło napędzające teatr współczesny. I być może teatr, który jest gotów przyjąć prowokację – i nie tylko zrealizować tekst dosłowny, który daje teatrowi wszystko na tacy – znajdzie sposób, aby robiąc coś nowego, robiąc nawet pewną, w małej skali oczywiście, rewolucję artystyczną – będzie ciągnął sztukę, napędzać ją. I korzystając ze wzajemnych inspiracji literackich, niekoniecznie dramatycznych i

teatralnych, tworzyć coś, co będzie jednością, niezależnie od tego rozróżnienia, które mamy postawione w tytule dzisiejszej dyskusji dramat a teatr.

### **Michał Lachman**

Może odniosę się do Sarah Kane, bo wydaje mi się, że jest coś faktycznie w tym, że teatr instytucjonalny interesuje się młodym dramatem bardziej niż alternatywnym. Na polu angielskim widać bardzo wyraźnie, że teatr jest tak samo zapóźniony jak dramat. Jeżeli niemożliwe jest dziś porzucenie na samym tekście pisanym za biurkiem, a koniecznie wyjście na świat, to teatr jest w jakimś sensie tak samo atakowany. Ostatnio mieliśmy premierę tłumaczenia „Performatyki” Schechnera. Widać już po wstępnym zapoznaniu się z tą książką, a Zachód zapoznał się z nią dużo wcześniej, że jedynym miejscem, w którym nie ma teatru jest budynek teatralny. Tam się teatr nie odbywa – teatr to jest speech prezydenta Clintona, teatr to jest wystąpienie publiczne jakiegoś aktora. I to jest wyzwanie, przed którym stoi dzisiaj i dramat, i teatr. I one są w tym zjednoczone. Co zrobić, żeby pokazać, że my nie uprawiamy klasycznej iluzji, nie piszemy sztuki, która jest oparta na tekście, nie gramy w budynku teatralnym. Kones, Pollesch i inni weszli do teatru jako tacy ludzie – teatr zrozumiał, że jeżeli będzie wystawiał Szekspira czy nawet Shaw’a, to niestety nie będzie miał kontaktu z ludźmi. Musiał wziąć tekst, który z gruntu nie był teatralny, nie był dramatyczny. I pod tą presją wiele teatrów funkcjonuje. Teatr musi być teatrem dokumentu czy powiedzmy jakiejś popularnej prowokacji, szybkim teatrem miejskim, wszystkim, co wychodzi poza tradycyjne formy. Może tak należałoby ten problem postawić? Teatr, dramat i vice versa. Czegoś zupełnie nowego, czegoś co jest zupełnie niezwiązane z tradycją myślenia o teatrze i dramacie?

### **Małgorzata Leyko**

Doświadczenia współczesnego dramatu i teatru pozbawiły nas takich oczekiwań od tekstów dramaturgicznych w teatrze, a więc dyrektorzy teatrów, kierownicy literaccy, jurorzy konkursów dramaturgicznych, redaktorzy czasopism publikujący te teksty, nie posługują się żadnym klasycznym kluczem i są niezwykle otwarci na różne nowe formy – tego nauczyła nas dramaturgia Ravenhilla i Kane, Schwaba i Jelinek – i po prostu musimy być wszyscy wyczuleni na inną wartość, ale na przykład teksty Sarah Kane nie są łatwe do naśladowania. Wielu osobom piszącym teksty dramatyczne wydaje się, że potok wulgarności, okrucieństwa i zgrozy na scenie to jest realizowanie jakiejś drogi, którą pokazuje Kane. Tymczasem wszystkie te teksty nie dorastają do rangi wzniosłości, jaką poprzez tę wulgarność, okrucieństwo i zgrozę potrafiła wyrazić Kane. I wydaje mi się, że to, czego szukamy w tych tekstach nowych dramatów, to są pewne wartości nieformalne, nie zawierające się w samej strukturze tych tekstów. Muszę zawładnąć czasem dla pani Ewy Pilawskiej, która jest nieobecna, a która przygotowała króciutką wypowiedź. Wybiorę z niej pewien fragment: *To, że teatr nie potrafi poradzić sobie bez tekstu dramatycznego, wiemy od bardzo dawna, choć w ostatnich latach, ponownie dobitnie nam to uzmysławia nie tylko teatr postdramatyczny, ale*

*i tak zwane formaty, które coraz częściej wystawia się w dramatycznych teatrach repertuarowych. Wydaje mi się, że odwracając zależność i znaczenie dla siebie obu tworzyw – dramatu i teatru, trzeba podkreślić, że to teatr jest przestrzenią, która pozwala zbliżyć się do odpowiedzi na pytanie o wartość tekstu. Teatr jest miejscem, które dzięki sprawdzianom różnych scen, repertuarowych, alternatywnych pozwala do końca narodzić się dramatowi, pozwala mu się sprawdzić i odpowiedzieć na pytanie, czy jest wypowiedzią ważną czy też miłą i nieczytelną. Być może dlatego ciągle sięgamy po klasyków?*

*I inny fragment: (...) Wydaje mi się, że problemem współczesnego dramatu jest unieważnienie komedii. Gatunek ten w teatrze utożsamia się najczęściej z farsą, zapominamy jak wielowarstwowa, subtelna i cierpliwa zarazem potrafi być komedia. Gatunek ten domaga się poważnego potraktowania. Bardzo wierzę, że tekst dramatyczny jest głównym motorem rozwoju teatru. I właśnie ta moja wiara spowodowała, że zdecydowaliśmy się stworzyć w Teatrze Powszechnym w Łodzi Centrum Współczesnej Komedii i powołać konkurs komediopisania, który, mam nadzieję, w kolejnej swojej edycji, będzie skierowany do międzynarodowego grona. Myślę, że zapominając o komedii, zapominamy tym samym o jej ogromnej sile oddziaływania. A to oddziaływanie, magia przemiany, może się dokonać jedynie w teatrze.*

I może ta wypowiedź pani Ewy Pilawskiej jest dobrą okazją, żeby porozmawiać właśnie o doświadczeniach jurorów konkursów dramaturgicznych. Na konkurs na komedię ogłoszony przez Teatr Powszechny wpłynęło ponad 200 tekstów. Sądzę, że w obu konkursach, otwartym i zamkniętym, było razem około 240 tekstów. Na bieżącą edycję Ogólnopolskiego Konkursu Dramaturgicznego „Lustro. Obraz. Iluzja.” wpłynęło tekstów 84. Jakie są państwa reakcje na te teksty? Jak je czytacie, co przez nie widzicie, jak widzicie autorów tych tekstów?

### **Krzysztof Sielicki**

Po kilkuletniej przerwie wziąłem udział w tego typu konkursie. Muszę się przyznać, że wrażenie moje było takie, jak gdybym uczestniczył w konkursie na wiersz. To znaczy zdecydowana większość młodych czy bardzo młodych autorów, jak to potem się okazało, traktowała swoją twórczość dramaturgiczną jako przedłużenie potrzeby lirycznej ekspresji siebie. Były oczywiście teksty, które z założenia niejako próbowały iść formalną drogą wytyczoną przez Gombrowicza czy przez Witkacego. Nawiązań pojawiało się sporo, dużo, ale nie tyle, ile myślałem, prób imitacji dróg autorów najmłodniejszych.

W dramacie ważne jest to, co się dzieje, kiedy aktor mówi jedno, odpowiada mu ktoś drugi, natomiast ktoś, kto pisze, wyobraża sobie scenę i to się czuje. To jest bardzo miłe. W większości przypadków była to opowieść jednowymiarowa czy jednogłosowa, jeśli by gdzieś tam sięgnąć do Bachtina. Wybraliśmy niedużą, około 10 osobową grupę, która została wyróżniona, licząc na to, że można jeszcze pracować z tymi autorami. Nie jestem tylko pewien, czy będzie to możliwe, bo rzeczywiście, to jest tak, jak w życiu, los każdego gdzieś w jakimś miejscu ustawia. Jestem zwolennikiem tezy, że dramat jest pewnym stopniem do teatru. Dwa tygodnie temu odbyła się impreza w Warszawie, na której był pan Walczak, gdzie

zaprezentowano antologię dramatu polskiego Jana Kłosowicza. Przedstawił on tam dwie wielkie księgi i zaczął od bardzo mocnego stwierdzenia, że teatr miał w ciągu ostatnich 40-50 lat chwile wzniosłości, piękne przedstawienia, ale warto po latach sięgnąć po te teksty, żeby je miło, przyjemnie i z pożytkiem intelektualnym można było na nowo odczytać. I po to ta antologia została zebrana. Jak widać literackie spojrzenie na dramat, też może być interesujące. Patrząc na to z innej strony, skoro teatr jest podzielony przynajmniej od połowy lat 70. na kilka zupełnie niezależnych światów, które z początku się ignorowały – potem śmiano się z Grotowskiego, Swinarski pisał, że nie będzie nigdy pracował z warszawskimi „aktorunami”, bo nic dobrego z tego nie wyniknie, następowały jakieś wojny – to teraz te dwa światy jakby się nie stykają. Przedziwnym moim doświadczeniem teatralnym, które miało miejsce wiele lat temu, było spotkanie, podczas którego jeden z najwybitniejszych, światowych, nie będąc podawał nazwiska, bo była to rozmowa prywatna, twórców teatru offowego stwierdził, że był 2-3 razy w teatrze dramatycznym, bo go po prostu ten rodzaj twórczości od początku w żaden sposób nie interesował. W ogóle myślę, że dzisiaj, żeby mówić o tym, co jest potrzebne dramatom – czy dramat teatrowi czy teatr dramatom, trzeba postawić mnóstwo dodatkowych dookreśleń.

### **Dorota Ćirić**

Tak bym powiedziała o swoich doświadczeniach jurorowania w konkursach dramaturgicznych. Nauczyły mnie one jednego, żeby nie przekładać wstępnego zachwytu ilością tekstów na późniejszą gorycz wynikającą z ich jakości i mówię to nie złośliwie, tylko z troski. Tym się zajmowałam i zajmuję przez tyle lat, więc zależy mi na tym. Kryteria się rozmywają, bo też rozmywa się forma dramatu jako takiego, coraz częściej zaczynamy mówić wręcz scenariusz dramatyczny, żeby uciec od słowa dramat, ponieważ w rozumieniu klasycznym z takim dramatem mamy coraz rzadziej do czynienia. Z moich doświadczeń wynika, że nadal punktem wyjścia i punktem odniesienia dla kreacji świata przez dramatopisarzy pozostaje rodzina, to jest bardzo ciekawe i czasem nieciekawe, kiedy zaczyna się przechylać w stronę formy telenowelowej. Zabroniłabym wszystkim młodym dramatopisarzom oglądać telenowełe w telewizji, ponieważ widzę ich ślad w co trzecim tekście.

### **Małgorzata Leyko**

Czy nie ma pani wrażenia, że ci sami autorzy, którzy piszą scenariusze telenowel, próbują form dramatycznych, przepraszam, jako form ambitniejszej wypowiedzi? Mam wrażenie, że są to ci sami autorzy.

### **Dorota Ćirić**

Mam wrażenie, że są to metody pisania, bo jeżeli w swoim piśmie muszę coraz częściej dyskutować o tym, że to jest sprawa warsztatu, że dialog w dramacie, użyję dalej tego słowa, nie polega na tym, że wchodzi Jan i mówi do Anny: *Dzień dobry*. I wtedy Anna odpowiada: *Dzień dobry*. Jan pyta dalej: *Jak się czujesz?*, a

Anna mówi: *Ja dobrze, a ty?* Tak się buduje świat telenoweli, tak się nie buduje i nie będzie budować świata w teatrze, ponieważ on musi posługiwać się siłą rzeczy skrótami. Skrótem myślowym, formalnym, językowym, na rozmaitych szczeblach. Dlatego doceniam konkursy, bo uważam, że są one niezbędne, potrzebne, są inspiracją, zaproszeniem, wstępną weryfikacją, ale znaleźć nowego Szekspira w każdym konkursie, że posłużę się nazwą pewnego konkursu „Szukamy nowego Szekspira”, jest bardzo trudno i nie należy się obrażać na to, że on się nie pojawia codziennie. I jeszcze tytułem anegdoty. Różne są drogi, sposoby powstawania dramatu. W zeszłym roku miałam takie oto doświadczenie, w sumie pozytywne, a mianowicie. Krystyna Janda do kolejnego przedstawienia w swoim teatrze wybrała małą powieść tłumaczoną przeze mnie z chorwackiego i postanowiła z tego zrobić spektakl. Wziął się za ten tekst Przemysław Wojcieszek, zostawił z tego tytuł i jedno zdanie. Potem napisał z tego swój tekst o Polsce. Jak widać na tym przykładzie, inspiracje są potrzebne, bo i ten tekst, i to przedstawienie w ogóle by nie powstało, gdyby nie skądinąd dziwny pomysł, żeby robić adaptację z chorwackiego tekstu napisanego przy tym przez pół-Szwedkę. Tak więc wszystko razem zabawne, ale jednocześnie optymistyczne. Niezbadane są wyroki boskie i drogi dramatu do teatru i teatru do dramatu.

### **Janusz Majcherek**

Zostałem zaproszony przez panią Ewę Pilawską na jurora konkursu na komedię. Na razie zaszczyt przełożył się na takie oto doświadczenie. Musiałem z poczty przynieść 12 kilo utworów komediowych, zobaczymy, co z tego wyniknie. Chciałem powiedzieć taką rzecz, przeproszam za pewien taki „letkiewiczowski” ton, ale w zasadzie z zawodu jestem felietonistą teatralnym, więc prędzej czy później światopogląd felietonowy musi ze mnie wyleźć. Był kiedyś taki dramatopisarz Jerzy Zawiejski, już od dawna nie grany i nieżyjący. Napisał dramatów potworne ilości, kiedyś coś mi strzeliło do łba, żeby je przeczytać i coś o nich napisać w latach 80. Zapamiętałem jeden dialog, z któregoś z tych dramatów i jest to mój ulubiony dialog. Brzmiał mniej więcej tak:

– *Ach Joanno, Joanno kochałem cię jakąś niedobrą miłością.*

– *Czy to doprawdy Jakubie?*

– *Ach Joanno, Joanno.*

Cała dramaturgia Jerzego Zawiejskiego jest mniej więcej w tym stylu napisana, ona bywała nawet grywana w swoim czasie, co potwierdza moje przekonanie, że żywot dramatów jest krótki, jednorazowy, ulotny itd. O czym także świadczy przywołana przez Krzysztofa Sielickiego antologia Kłosowicza, w której 2/3 niesłychanie modnych kiedyś i głośnych tekstów do niczego już się kompletnie nie nadaje po niewielu nawet latach. Ale nie o tym chcę mówić, chcę po prostu poważnie teraz powiedzieć – nawiązując do jakichś tam doświadczeń czytelnika rozmaitych dramatów nadsyłanych, pokazywanych, drukowanych itd., itd.– że ludzie bardzo często piszą teksty, co do których wydaje im się, że są dramatami, to znaczy, że uprawiają oni formę dramatyczną. To, co im się wydaje, że jest formą dramatyczną, jest mglistym i niesłychanie anachronicznym wspomnieniem

po rozmaitych przeciętnych stylach dramaturgicznych panujących kilkadziesiąt lat temu. Generalnie chodzi o to, żeby rzecz była rozpisana na dialogi, mniej więcej takie, jak ten między Joanną a Jakubem. Tymczasem dzisiaj jest rzeczą zupełnie oczywistą, cokolwiek o tym myślimy, nie oceniam tego, ale jest rzeczą zupełnie oczywistą, że forma dramatyczna jest już tak potwornie rozmarzana w naszych czasach, że w istocie wszystko może być dramatem, albo nic nim nie jest. Nie ma absolutnie żadnych reguł rządzących tą nieistniejącą właściwie formą. Są tacy ludzie, specjaliści od dramatologii na przykład, którzy w ogóle głośno już w tej chwili mówią, że dramat jest formą historyczną, która w określonym czasie się pojawiła i w pewnym momencie zaczęła znikać na naszych oczach, właśnie zniknąć i już po prostu jej nie będzie. Tak jak w jakimś sensie historyczną formą była powieść. Profesor Raszewski, którego trudno posądzić o progresywność jakąkolwiek, w latach 60. zaproponował – tu padają różne określenia, np. Dorota mówi: *scenariusz teatralny, tekst dramatyczny*, no, różnie to można określać – bardzo pojemną do dziś formułę, mianowicie „partytura teatralna”. Partytura, która nie musi nawet określać czegoś takiego, jak konieczność formułowania dialogów, w ogóle konieczność jakiegokolwiek tekstu, który może być tylko opisem działań, jak to na przykład bywało później w niektórych tekstach Becketta. Mogą być tylko opisane działania, nie muszą być dialogi. I mnie się wydaje, że to wszystko, z czym mamy do czynienia, zmierza do takiej właśnie partytury. W związku z tym nasza dzisiejsza rozmowa jest szalenie trudna, ponieważ my rozmawiamy tak, jakby istniało między nami porozumienie co do tego, co to jest dramat i co to jest teatr dzisiaj. I w związku z tym wiemy, że jakiś dramat jest potrzebny jakiemuś teatrowi albo nie jest potrzebny. Tymczasem my ani nie wiemy tak naprawdę, czym jest dzisiaj dramat, ani tym bardziej, czym jest dzisiaj teatr, bo teatrem może być wszystko. Jedną z moich studentek napisała nie tak dawno pracę pod tytułem „Hipermarket jako przedstawienie teatralne” i właśnie metodą schechnerowską, o której pan bardzo pięknie mówił, udowodniła, że to jest widowisko teatralne.

### **Małgorzata Leyko**

Może poprosiłabym jeszcze pana Pawła Szkotaka o jakieś refleksje czytelnika tych tekstów, choćby z racji pełnienia funkcji dyrektora teatru. Czyta pan teksty, także niekoniecznie te, które trafiają na scenę?

### **Paweł Szkotak**

Te, które trafiają u nas na scenę mają jakieś piętno indywidualności. I tu są teksty, które na ogół mają jakąś literacką wysoką próbę. Natomiast jeśli chodzi o teksty, które czytam i które czytają moi współpracownicy, to z jednej strony jest ich rzeczywiście dużo, z drugiej strony ta ilość nie przekłada się na różnorodność, nie mówię już nawet o jakości. To znaczy często jest tak, że ponieważ zwykle piszą je młodzi ludzie, bohaterami też są młodzi ludzie. I ci młodzi ludzie opowiadają o rzeczach, które są im najbardziej bliskie, często jest tak, że tym tekstom nawet nie wiem, czy by pomógł jakiś niemiecki czy angielski inkubator.

Po prostu nie. Proszę nie odbierać mojego głosu jako niechęci do czytania dramatów, które mam nadzieję, że państwo będą mimo to przesyłać do Poznania, ale tak po prostu jest. Ta ilość nie zamienia się w jakość i też nie tak często jestem w stanie zaobserwować jakiś specyficzny styl pisania, który jest bardzo charakterystyczny, na przykład dla Michała Walczaka czy dla Krzysztofa Bizio, Lidii Amejko. Często mam poczucie, że czytam ten sam dramat, w kilkunastu lub kilkudziesięciu odślonach. Myślę więc, że nie tylko temat jest istotny, ale także jakiś rodzaj indywidualności, która powinna odcisnąć się w języku.

### **Dorota Ćirić**

Ponieważ padło tutaj nazwisko Lidii Amejko jako osoby, która pisze bardzo rozpoznawalnym językiem, jest to też jednocześnie optymistyczny przykład indywidualnej wizji teatru, ale to jest także przykład klęski. Autorka ostatecznie wycofała się z pisania sztuk, ponieważ nie znalazła teatru dla swoich tekstów. Nie chodzi tutaj o to, że zagrały ją 2-3 teatry w Polsce, 3-4 za granicą, tylko o kompletny brak porozumienia. Po prostu teatr nie zrozumiał jej pisania, ona teatru dla siebie nie znalazła i przerobiła swoje sztuki na opowiadania. To jest dowód, jak trudno dramatowi znaleźć teatr, a teatrowi często dramat.

### **Paweł Szkotak**

To jest oczywiście też związane, tutaj ukłon w stronę dziennikarzy, z promowaniem tego współczesnego dramatu polskiego, który najczęściej nastawiony jest na temat. Nie na indywidualność dramaturga, tylko na temat. I tutaj któryś z panów mówił o szoku, o prowokacji. Oczywiście, to jest najczęściej używana strategia, ale wydaje mi się, że bardzo płytka, dająca krótkotrwały efekt.

### **Krzysztof Sielicki**

Może zakończę ten wątek, który przez jakiś czas trwa, takim stwierdzeniem, że obserwujemy, nie wiem czy niebezpieczne, ale bardzo charakterystyczne dla dzisiejszych czasów zjawisko, że właściwie każda działalność twórcza, czy jej autorzy tego chcą czy nie chcą, jest jakoś wmontowana w rynek i w procesy, które nim sterują. Rzeczywiście, gdyby był ktoś bardzo złośliwy i chciał opisać to, co się stało w polskim teatrze i młodym dramacie w ostatnich 8 latach, to by przywołał dwa nazwiska: Pawłowski i Słobodzianek, którzy się umówili i pewno akcję rozkręcili i mamy teraz tego takie skutki, że jest jedna gazeta, w tym 35-milionowym kraju, która wysyłała na wszystkie ważne międzynarodowe festiwale teatralne swojego korespondenta i jakby jego oczyma i poprzez jego ideologię ludzie interesujący się teatrem patrzyli na teatr światowy, itd. Myślę, że to jest kolejny dowód na to, że aby tchnąć życie w to, co się dzieje w teatrze i w dramacie, należy również próbować odejść od wszelkich stadnych zachowań. Oczywiście, rozumiem doskonale dyrektorów teatrów, bo sam również tym się zajmuję. Co tu zrobić takiego, żeby po pierwsze ludzie zauważyli sztukę, żeby ktoś potem napisał recenzję, a następnie żeby ktoś się jeszcze zgłosił, by zrobić wywiad z nowym, ciekawym autorem. Podam przykład kogoś, kto jest dzisiaj dosyć modny, a właśnie uprawia

taką dramaturgię, która jest zrobiona jak gdyby z samych błędów. Jest taki norweski dramaturg Jan Fosse. Jego sztuki są właśnie takie:

- *Dzień dobry.*
- *Dzień dobry.*
- *Siadam.*
- *Siadam.*

### **Dorota Ćirlić**

Ale stworzył formę, muszę panu wejść w słowo, bo nie mogę zostawić tego zdania, że wszyscy patrzmy na teatr oczami Pawłowskiego, to jemu wydaje się, że wszyscy patrzmy jego oczami; najlepszy przykład, że polscy młodzi dramtopisarze mają zdrowy rozsądek – ilekroć pytałam autorów, którzy znaleźli się w antologii „Pokolenie porno”, co to znaczy, że należysz do „pokolenia porno”, to każdy mówił: *Ja nie, ja nie należę*. Efekt był pozytywny, dlatego że część tych autorów zaczęła się po prostu na własną rękę spotykać w kawiarni w Warszawie, zadawać sobie sceny do napisania i zaczęli się sami między sobą uczyć pisać i szukać własnych dróg. Potem pewnie te drogi się rozeszły siłą rzeczy, bo tak musi być, każdy gdzieś w którymś momencie zyskuje świadomość, jak chce mówić, a jeśli chodzi o rzecz rozpoznawalną jeszcze w dramacie, to jest nią nie tyle chyba dialog, nie wiem, czy się ze mną zgodzisz, Janusz, ile to, że dramat musi się dziać, o dramacie nie można opowiadać, Fosse mógłby być znowu przykładem kontra, jeśli próbujemy dać pewien punkt odniesienia, który oczywiście można zakwestionować.

### **Janusz Majcherek**

Wiem, że dramat ma się dziać, ale mówiłem o tym, że wszyscy autorzy piszący myślą sobie, że jak napiszą coś w formie rozpisanej na dialogi to już będzie dramat.

### **Małgorzata Leyko**

Tutaj pojawiła się wzmianka o Laboratorium Dramatu, trochę wiemy o różnych losach tej instytucji Tadeusza Słobodzianka. W sumie też nie wiem, czy formuła działania tego typu agencji w tym wydaniu się nie wyczerpała, skoro w planie działania na listopad i grudzień, oprócz autorów rzeczywiście wypromowanych przez LD, widzimy utwory czytane Stanisława Grochowiaka, Tadeusza Peipera, Tadeusza Słobodzianka i Macieja Wojtyzki.

### **Michał Walczak**

Ale to nie jest świadectwo jakiegoś kryzysu, ale bardzo ciekawa inicjatywa. Wcześniej był chyba nad Wigrami projekt szekspirowski. Wydaje mi się, że jest to ciekawe przełamywanie monopolu i nie koncentrowanie się na rzeczach najnowszych. To próba ożywienia, sprawienia, żeby to o czym mówimy nie stało się nudne. Ja bym tylko powiedziałà propos, bo ciekawi mnie fakt, że po jakimś czasie rozmowy dość ogólnej zaczęliśmy mówić o konkretnych autorach, o konkret-

nych strategiach, że po wielu takich dyskusjach, których słucham, rzeczywiście jest jakiś problem, próba porządkowania dramatu współczesnego w ogóle. Ale jest też problem w dyskursie, w ujęciu tego, jak o tym dramacie rozmawiać, jak go określać. Po bardzo długim czasie, gdy mówiono o tym szeroko, to była wielka szuflada „młodych dramaturgów”. Natomiast teraz jest być może czas – choć widać wyraźnie kategorie pokoleniowe, jakieś etykiety – że to generalizowanie już trochę nie działa. Myślę, że jest to bardzo dobre, zaczyna się czas specyfikacji, dostrzegania indywidualności, a nie uogólniania, bo wydaje mi się, że jest to dość szkodliwe i nieprawdziwe.

### **Małgorzata Leyko**

Chciałabym, zmierzając powoli do zakończenia tej dyskusji – odnieść się do kwestii trafiania tych nowych tekstów do teatru i możliwości samych teatrów do kreowania repertuaru w oparciu o nowy dramat. I nie chodzi mi tutaj o sceny w dużych miastach, jak Teatr Narodowy w Warszawie, Teatr Polski w Poznaniu czy nawet łódzkie teatry. Ale na przykład o Scenę Kaliską, której działalność od kilku miesięcy obserwuję i współuczestniczę w pracy tego teatru. Otóż dyrekcja artystyczna, ma dosyć ograniczone pole promowania jakiegokolwiek repertuaru. Przed tym sezonem, po zmianie dyrekcji, próbowaliśmy zaplanować repertuar na 2-3 sezony i mieliśmy jakieś klucze, powiedzielibyśmy mentalne czy artystyczne, na ułożenie tego repertuaru, w którym znalazłyby się zarówno sztuki dawniejsze, jak i sztuki najnowsze. I właściwie mamy związane ręce współpracą z reżyserami, a właściwie brakiem współpracy z reżyserami. Jeżeli teatr nie ma etatowych reżyserów, z którymi uzgadnia repertuar, i skazany jest na przyjęcie takiej formuły, że wszystkie przedstawienia są robione przez reżyserów gościnnych, właściwie nie ma możliwości przekonania żadnego z nich do wystawienia określonej sztuki. Przychodzą oni z własnymi propozycjami. Dlatego wydaje mi się, że na przykład dla nowych autorów czy dla nowego dramatu znacznie prostszą drogą na scenę jest docieranie tam przez reżyserów, zainteresowanie ich tą twórczością, a nie bezpośrednio przez same teatry. To właśnie reżyserzy dokonują dzisiaj wyboru tego, co będzie grane. Jest to dla mnie całkowita zmiana modelu teatru.

### **Dorota Ćirić**

Pewnie w ogóle będzie się zmieniać, bo coraz częściej dzieje się tak, że nawet w krajach byłego obozu postkomunistycznego odchodzi się od teatru instytucjonalnego, który ma na etacie wszystkich. To zapewnia pewną gwarancję spójności danego teatru, ale myślę też, że jest coraz mniej szans finansowo-administracyjnych na utrzymanie na dłuższą metę takiego modelu. Prawdopodobnie zwycięży to, co kiedyś nazywaliśmy alternatywą, czyli skupianie się ludzi wokół projektu. Wtedy inicjatywa może wyjść od reżysera lub autora tekstu. Wszystko zmienia się na naszych oczach i mamy wyjątkową okazję to zaobserwować.

### **Janusz Majcherek**

Mogę... tylko jedno zdanie. Pani profesor mi tu przypomniała sytuację dawną

i odwrotną niż dzisiejsza. W latach 80. pracowałem dla Kazimierza Dejmka jako „czytasz” sztuk. Polegało to na tym, że dostawałem wówczas z Teatru Polskiego w Warszawie pakiet nowych maszynopisów, musiałem to przeczytać, iść potem do Dejmka, opowiedzieć mu o nich, itd. On wtedy decydował, że ten tekst go interesuje, tamten nie i dopiero potem pojawiała się perspektywa dla reżysera, ale myślenie szło od dyrektora i tekstu.

### **Paweł Szkotak**

Jedno słowo, jeśli mogę, do pani profesor. Rzeczywiście tak jest, ja nawet anegdotycznie powiem, bardzo krótko. Zgłasza się do nas bardzo wielu reżyserów, wielu młodych. Ja wręcz ich szantażuję i mówię im: *Dobrze, ale ma to być polski, współczesny tekst. Jaki, to jest twój wybór, ale przyjdź ze współczesnym polskim tekstem* – i na ogół na twarzy maluje się grymas, niekoniecznie chętny – *A to Szekspira będziemy woleli, a to Becketta.*

### **Małgorzata Leyko**

Mamy zupełnie inne doświadczenia; ponieważ to jest teatr miejski, miasto ma też swój udział w finansowaniu i oczekuje dla 100-tysięcznej publiczności Kalisza dramatu regularnego, tu już mówię pod kątem gatunku, poważnego, klasycznego i mamy tutaj z tym kłopoty.

### **Paweł Szkotak**

Myślę, że tak wąskie wyprofilowanie teatru jest możliwe tylko w Warszawie, gdzie tych teatrów jest dwadzieścia kilka. W Poznaniu, gdzie mamy dwa teatry dramatyczne, ja sobie nie mogę pozwolić na to, nie chcąc stracić widowni, żeby sprofilować teatr w taki sposób, że będę grał tylko Szekspira albo Walczaka. Tak się po prostu nie da. Musi istnieć pewien rodzaj szerszej oferty.

### **Głos z sali**

Ja tylko w sprawie, o której pani mówiła, że trzeba reżyserów interesować nowymi tekstami. Mogę się z tym nie zgodzić, ponieważ znam z autopsji zarówno teatr wielkomiejski, jak i ten prowincjonalny, znam też kilku reżyserów, do których od paru lat jeżdżę z nowymi tekstami, które im się bardzo podobają, niestety bariera od Olsztyna do Opola jest taka, że reżyser przyjeżdża z tekstem, daje ten tekst dyrektorowi, który mówi: *nie, nie mogę, musi być po prostu bezpiecznie.* Bo z reguły ten jeden teatr w małym mieście musi zadowolić szkoły średnie. Niestety, jest pewien schemat myślenia bardzo mocno osadzony w kulturze teatralnej od lat, wczoraj o tym rozmawialiśmy, że teatr trwa jednak w pewnych okowach starożytności. Jako, że miałem doświadczenia z pewnym teatrem prowincjonalnym, pozwolę sobie przywołać nazwisko pani Aliny Opiniak z Jeleniej Góry, która zrobiła teatr nie powiem, że światowy, ale wówczas zjawiskowy. Była to jedna z niewielu osób, abstrahując tutaj od Grotowskiego, która mogła zaryzykować, przeciwstawić się i mimo, że toczyła duże boje, że to u niej pracowali reżyserzy tej miary, co Krystian Lupa i Waldemar Zawodziński, że ściągała ona reżyserów

zjawiskowych, nawet jeszcze ze studiów – to ryzykowała teatrem, który już był na ustach wszystkich, bo wprowadzała tekst kompletnie nieznaną. Czy teraz ktoś ma taką odwagę, wydaje mi się, że nie. No może Wałbrzych i Legnica to są teatry zjawiskowe, które budują nową jakość. Natomiast mówię o przewadze teatralnej. W większości teatrów, tak mi się wydaje, wtedy, gdy przychodzi artysta powołany na dyrektora czy dyrektora artystycznego, nie wiem, co się dzieje, nagle zaczyna być raczej bezpiecznie, jeżeli chodzi o ustalenie repertuaru na 3 lata, na przykład pojawia się repertuar klasyczny, a polskie nazwiska jedynie wtedy, gdy zostały wcześniej wykreowane, na przykład Bizio.

### **Dorota Ćirić**

Ale one kreowały się przez jakiś czas. Wejdę panu w słowo, bo pan użył dobrego sformułowania, ale ono też nie załatwia wszystkiego – schematy teatralne. Mogę z innej strony powiedzieć – jako redaktor czasopisma „Dialog” ile odbieram telefonów od reżyserów, nazwisk nie wymienię, którzy tak zaczynają rozmowę: *Dorota, słuchaj daj mi jakąś dobrą współczesną polską sztukę*. Wtedy mówię: *A czytał pan, pani to, tamto, albo ostatnie 12 numerów dialogu?* A on odpowiada: *Po to wszyscy sięgną. Ja ciebie pytam, czy masz coś jeszcze*. Tak, jakby to była jakaś tajemnica. W tym sensie można mówić o schematycznym obiegu pewnych tekstów.

Pan Ingmar też mógłby dużo na ten temat opowiedzieć. Przypuszczam, że niejako doświadczenie teatralne sprawiło, że zaczął pan reżyserować własne teksty. Tu zadaję pytanie, bo tego oczywiście nie wiem. Ale można by tak wywnioskować.

### **Małgorzata Szum**

Chciałam tylko powiedzieć, że od 12 lat konkurs na wystawienie polskiej sztuki współczesnej, organizowany przez Ministerstwo Kultury, w pewnym stopniu, z różnym skutkiem, powoduje zmniejszenie tej obawy i tego ryzyka wystawienia, dlatego że właściwie już od pierwszego etapu te przedstawienia, które niekoniecznie muszą wejść do finału, już mają szansę na refundację. Najniższa refundacja to jest 20 %, ale często jest to zastrzyk finansowy dla teatrów i zdarza się, że w niektórych ośrodkach teatralnych, w teatrach poza stolicą, dyrektorzy decydują się na realizację sztuki współczesnej dlatego, że będą przy tym pieniądze na realizację przedstawienia w teatrze.

### **Głos z sali**

Tak, ale dyrektorzy decydują się na zrobienie sztuki śpiewanej, bo jest na przykład festiwal we Wrocławiu, bo jest Kontrapunkt w Szczecinie; nagle zaczynają robić sztuki, bo są festiwale.

### **Małgorzata Leyko**

Szczęście, że nie jest nam przedstawiany spis sztuk, które na tych festiwalach możemy zagrać. Proszę państwa, dzisiejszego wieczoru czeka nas jeszcze rozstrzygnięcie konkursu i wręczenie nagród. Kończymy zatem to spotkanie,

bardzo dziękuję wszystkim i Łódzkiemu Domowi Kultury za to, że nas tutaj zainspirowało do tej rozmowy. Dziękuję wszystkim uczestnikom i zapraszamy na przyszły rok.

## Epilog

Zapis panelu, który państwo przed chwilą przeczytali, nie odpowiada na wszystkie pytania związane ze współczesnym dramatem polskim. W większym lub mniejszym stopniu charakteryzuje jego dzisiejszy stan, problemy związane z drogą tekstu dramatycznego na scenę, uwarunkowania jakie temu towarzyszą oraz pokazuje, że niektóre zagraniczne elementy promocji najnowszego dramatu z powodzeniem zaadaptowano na gruncie polskim. Wystarczy wspomnieć chociażby Gdańsk, Łódź, Radom, Warszawę, gdzie odbywają się imprezy wspierające jego rozwój w naszym kraju, w formie konkursów dramaturgicznych i nie tylko. Do nich – podczas panelu – dołączyły trzy teatry, do których można wysłać własne teksty, które mają szansę trafić na scenę. Są to Teatr Narodowy w Warszawie – Studio Dramatu, Teatr Polski w Poznaniu oraz łódzki Teatr Powszechny, który organizuje konkurs na komedię.

Trzeba pamiętać też o tym, że współczesna dramaturgia polska, choć coraz częściej wystawiana w polskich, czasem zagranicznych teatrach, przechodzi przez okres transformacji gatunkowej, która zmierza w kierunku autorskiej formy wypowiedzi dramatycznej, zarówno w zakresie formy jak i treści. Widać to po wystawieniach tekstów w Polsce. Michał Walczak, Lidia Amejko, Ingmar Villqist to tylko niektóre z przykładów. Ich styl pisania oraz wizja teatru są zindywidualizowaną formą komunikowania się ze światem poprzez formę literacką jaką jest dramat a następnie teatr.

Na zakończenie chciałbym dodać, że obecnie dramaturgia polska jest bardzo silnie rozwijającą się dziedziną sztuki, być może „nadprodukcja”, o której mówiono w panelu z czasem odkryje dla widzów i czytelników nowego Ibsena, Becketta, Różewicza, Mrożka albo nikomu nie znanego Kowalskiego? W jakim kierunku ona zmierza jest wciąż sprawą otwartą i jak słusznie zauważył Paweł Szkotak: *głównym problemem jest sposób promowania współczesnego dramatu przez media*. Właściwie go nie ma, a wystarczy tylko promować dramaturga jako autora tekstu i człowieka, który próbuje określić w konkretny sposób otaczający nas świat.

**Marcin Wartalski**