

Fakt autentyczny

AUTOR: ADAM KAROL DROZDOWSKI

Wrocławski przegląd pokazał, że teatr dokumentalny jako nurt znajduje się dziś w szarej strefie pomiędzy offem a mainstreamem. Inspiruje jednak tak samo mocno oba środowiska, a szczególnie chętnie sięgają po tę formułę młodzi artyści.

■ Kiedy w 2018 roku we wrocławskim Instytucie Grotowskiego kończyła się skupiona na teatrze dokumentalnym odsłona Otwartego Uniwersytetu Poszukiwań, profesor Dariusz Kosiński pisał, że „sława i moda [tego nurtu] przeminęły” i czasem tylko „wraca, przyjmowany jak zasłużony weteran, którego opowieści już nie bardzo ciekawią, ale wciąż słucha się ich z szacunkiem”¹. A jednak prowadzący kurs Krzysztof Kopka upatrywał w tej formule szansy na teatr, który pokazywałby „na scenie sprawy świata”². Dodając do programu wykładów i dyskusji praktyczną pracę warsztatową, a wręcz kładąc na nią główny nacisk, powołał tym samym grupę roboczą, która nie tylko doprowadziła do pokazu spektaklu finałowego, ale też zainicjowała kontynuację kursu, której efektem był tegoroczny przegląd kolejnych prac pod hasłem „Teatr na faktach”.

Wielki nieobecny?

O ile moda na rosyjski teatr dokumentalny, szczególnie na darzony estymą Teatr.doc, faktycznie wypaliła się na polskich scenach dość szybko, o tyle sama formuła pracy nad materiałem dramaturgicznym opartym na źródłach, wspomnieniach i rozmowach z żyjącymi ludźmi nigdy nie straciła znaczenia. Teatr instytucjonalny dokumentalnymi formami nie gardzi, by przywołać tylko niedawnego *Wieloryba* The Globe Evy Rysovej czy *Bóg w dom* Katarzyny Szyngiery, a trwający od lat przemarsz przez instytucjonalne sceny dramaturgicznych opracowań reportaży literackich i historycznych wspomnień to także dowód na żywotność idei teatru dokumentalnego. Charakterystyczne przy tym, że niemainstreamowi twór-

cy, pracujący techniką verbatim, coraz częściej odwracają się od palących problemów społeczno-politycznych, by opowiadać kameralne, jednostkowe historie, niekiedy wręcz autobiograficzne, i to z nich wyprowadzają szerszy kontekst. Szeroko zakrojone podejście do społecznych problemów stało się z kolei cechą charakteryzującą inny nurt teatru opartego na faktach – tu w bardzo bezpośredni sposób, bo mowa o projektach realizowanych z grupami wykluczonymi, zakładających udział bohaterów opowieści w realizowanych spektaklach. Prym wiodł tu off – po części z konieczności realizacji społecznych celów z regulaminów projektów grantowych.

szczecińskiego Teatru Kana oddał widzom sceniczną gawędę *Margarete*, która, w oparciu o znalezione na pchlim targu nieme nagrania dokumentujące życie przypadkowej mieszkanki wschodnich Niemiec, stawiała pytania o procesy ludzkiej pamięci i potrzebę pozostawiania po sobie śladów. Dziś wciąż, po niemal dekadzie od wspomnianych powyżej premier, dokumentalne spektakle cieszą się niemałym powodzeniem. Niedawno Alicja Brudło we współpracy z Weroniką Fibich zrealizowała „śledztwo teatralne” *Brudło z Wąchabna*, w którym poprzez genealogiczne badania aktorce udaje się zarysować historię zaniku tradycyjnej kultury w zawierusze dwudziesto-

Najciekawsze z całego przeglądu okazały się spektakle najprostsze: *Podejdź bliżej* w reżyserii Moniki Czajkowskiej czy *Hercia* wyreżyserowana przez Adę Tabisz.

Warto przyrzeć się kilku przykładom tych kameralnych realizacji spektakli dokumentalnych z ostatnich lat, których twórcy operują hybrydową formą teatralną. W *Małej narracji* z 2010 roku na przykład, na deskach warszawskiego Teatru Studio, Wojtek Ziemilski rewidował własne dziecięce wspomnienia wobec świeżych doniesień o współpracy jego sławnego dziadka z SB, poszukując napięć między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. Jego spektakl eksploatował tym samym formułę autoreferencyjnego wykładu performatywnego. Dwa miesiące później Janek Turkowski ze

wiecznej historii – autoetnografia okazuje się w jej przypadku pełnoprawną etnografią. Absolwent Wydziału Sztuki Łalkarskiej Rafał Pietrzak w grudniu ubiegłego roku zaprezentował monodram *PustoStan*, w którym czysto dokumentalna praca oparta na rozmowach z ludźmi dotkniętymi tragedią bezdomności staje się punktem wyjścia do błyskotliwej wolty, w ramach której aktor rozważa społeczne koszty „domności”. Bada obciążenia, jakie niosą za sobą zarówno kultywowanie rodzinnych tradycji, jak i bezwiedne powielanie wynoszonych z domów wzorców. *Pusto-*



fot. Justyna Ządło

Nowi, reż. Jakub Tabisz, „Teatr na faktach. Przegląd spektakli teatru dokumentalnego” w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu [2019]

Stan dowodzi, że teatr faktu i teatr formy wcale nie są od siebie tak odległe.

Przywołane przykłady świadczą zaś nie tylko o tym, że tego rodzaju kameralny teatr dokumentalny żyje i ma się dobrze, sytuując się zwłaszcza w offie i na obrzeżach głównego nurtu. Niezależni twórcy teatralni upatrują wielkiego znaczenia w doświadczeniu jednostki, w prywatnej opowieści, w scenicznym upodmiotowieniu jej bohaterów. Umieszczanie ich losów w zewnętrznych kontekstach jest wobec tego sprawą drugorzędną.

Pochwała radości

Oddać więc należy sprawiedliwość profesorowi Kosińskiemu, który dalej w cytowanym na początku felietonie pisze ze wszech miar słusznie: „Trudno dziś odnosić się wciąż do teatru dokumentalnego w taki sam sposób, jak czyniono to dwie dekady temu. Ale też nie wydaje się, by oznaczało to, że z tym zjawiskiem i praktykami je tworzącymi na

przestrzeni ubiegłych lat należy się rozstać. Wprost przeciwnie: właśnie teraz ponownie warto podjąć zarzucone tematy i pytania, odnosząc je do zmienionej sytuacji i umieszczając w kontekstach, w których dawniej nie mogły być umieszczane, bo po prostu ich nie było”³. Taki charakter miał cały prowadzony przez Krzysztofa Kopkę przegląd „Teatr na faktach”: pokazywane w jego ramach spektakle mówiły o najbliższej widzom, pozornie nieteatralnej rzeczywistości, oddając głos pracownikom korporacji, młodym zakochanym czy właścicielom czworonogów. Jednak ciekawie realizowana praca dramaturgiczna wydobywała z tych mikrohistorii blask albo formalnego uroku, albo rzeczywistego poruszenia.

Spośród dziewięciu festiwalowych spektakli (nie licząc towarzyszących przeglądowi czytań scenariuszy) łatwo wyodrębnić dwa główne nurty pokazów. Ten, w którym najwięcej frajdy z procesu pracy mieli sami twórcy, będący równocześnie bohaterami opowieści,

i ten, w którym rzetelne podejście twórców do teatralnego rzemiosła dawało satysfakcję widzom. W obu przypadkach prezentowane projekty miały swoją niepodważalną wartość. W pierwszym z nurtów wymienić należy zdecydowanie *TanzGalę* w reżyserii Roberta Traczyka, gdzie o własnych doświadczeniach ze społecznością tancerzy Lindy Hop w uteatralizowany sposób opowiadali członkowie wrocławskiej grupy reprezentującej ten styl. Do *Nowych* w reżyserii Jakuba Tabisza zaproszono przedstawicieli ukraińskiej diaspory we Wrocławiu, zaświadczających o własnym przeżyciu emigracji, wykluczenia i tworzenia wspólnoty. W podobnych rejonach sytuowały się *Lupiny* Justyny Arabskiej, Dominiki Figielewicz i Małgorzaty Jakubowskiej, gdzie w trakcie wspólnotowej czynności łuskania orzechów przy jednym stole widzowie słuchali opowieści – często bardzo prywatnych, traumatycznych – dotyczących różnorodności doświadczeń związanych z kobiecością. W tych spek-

taklach nacisk położono na płynące ze sceny upodmiotowiające świadectwo ich bohaterów. Jasne było, że podczas pracy nad nimi działały się rzeczy ważne. Od strony formalnej świadomie kierowały zaś skójarzenia estetyczne ku teatrowi amatorskiemu czy projektom parateatralnym – i nie była to ich wada, ale cecha.

Pochwała warsztatu

W nurcie drugim zdarzały się propozycje wręcz widowiskowe. W otwierających przegląd *Korpo_racjach* Przemysław Piskozuba i Mateusza Brodowskiego cała struktura oparta została na sformalizowanym ruchu składającym się na powtarzalne, robotyczne choreografie, fizycznie wymagające, ale dzięki temu mocno angażujące uwagę widzów. Centrum przestrzeni gry stanowiła tu wyspa z biurowych mebli, wokół której czwórka aktorów w towarzystwie obecnej cały czas animowanej wizualizacji referowała wypowiedzi ich korpo-rozmówców, opisując świat wielkich firm z perspektywy wewnętrznego doświadczenia pracowników. Problemem tej propozycji był dystans, jaki pewnie niezamierzenie zbudował się pomiędzy sceną a widownią. Być może przez natłok bodźców, być może przez nadekspresyjne aktorstwo, ale zdać się mogło, że bohaterowie spektaklu są całkowicie obcy wobec świata twórców, a więc i widzów, co drastycznie mijało się z prawdą, gdy nawet w programie zaznaczono, że „jak się przejdiesz teraz po rynku, to prawie wszyscy, którzy tam siedzą, to pracują w korpo”⁴. Podobnie rozbuchaną formę – ale znacznie mocniejszy wyraz – miała *Instrukcja montowania dzieci* w reżyserii Marcina Zabielskiego, spektakl o ciężkiej, zawieszistej atmosferze, którego twórcy na dodatek umiejętnie animowali aktywny udział widzów. Publiczność brała udział w badaniu mającym wypracować idealną procedurę wychowania potomstwa, co dało jej odwagę do wypowiedzi. Gdy potem spośród niej na scenę zaczęli wychodzić aktorzy mówiący o rodzicielstwie (tudzież konfliktach z rodzicami) ich bohaterów, a historie te były często w społecznej perspektywie przerażające, widzowie automatycznie stawiali się współbohaterami opowieści o fatum przenoszonych z pokolenia na pokolenie przyzwyczajęń, zachowań – i traum.

Świadomie operujące formalnym językiem, ale znacznie bardziej kameralne były z kolei *Pamiętnik* Jolanty Sakowskiej i *Co po nas zo-*

staje Martyny Matoliniec i Aleksandra Maciejczyka. Oba spektakle korzystały też ze wspomnień nieżyjących już bezpośrednich znajomych lub krewnych twórców, stawiając pytania o pamięć, przeszłość, o to, co z niej tracimy, a jak na nas wpływa. W *Pamiętniku* gra Klaudia Kąca-Jasic, lalkarka związana z Towarzystwem Kultury Czynnej, której sceniczny żywioł formalnego, fizycznego aktorstwa wymyka się łatwemu opisowi, zaś w *Co po nas zostaje* występuje oboje młodych autorów – i lalki przedstawiające ich dziadków. Po raz kolejny alians teatru formy i nurtu dokumentalnego podwoił moc wyrazu obu tych opowieści.

Najciekawsze z całego przeglądu niespodziewanie okazały się jednak propozycje najprostsze. *Podejść bliżej* w reżyserii Moniki Czajkowskiej to sceniczna miniaturka o niespełnionej miłości, splatająca historie uczuć bohaterów w różnym wieku. Całość zrealizowana jest w konwencji lekkiej komedii, Paulina Sobień i Jędrzej Bigosiński czasem wpadają wręcz w serialowe tony, czasem przerysowują swoje postacie, ale ani na moment nie gubią wobec nich i siebie nawzajem czułości. Przy ascetycznej formie spektaklu, nieodwracającej uwagi od ich scenicznej obecności, bywa to absolutnie rozczulające, ale i prawdziwie wzruszające. Działa tu stara prawda, że dobrze jest móc rozpoznać w cudzych dziełach własne doświadczenia – tu przejrzeć mógł się prawie każdy. Najmocniejsze wrażenie – pod względem pomysłowości dramaturgii, jakości scenicznego rzemiosła i emocjonalnego przebiegu – zostawił wreszcie najmniejszy, najbardziej intymny spektakl przeglądu. W *Herci* Ady Tabisz spotyka się na scenie dwoje bohaterów: podstarzały, opuszczony mężczyzna, codziennie odwiedzający cmentarz i pełna życia nastolatka, szukająca dla siebie miejsca, w którym mogłaby ulokować uczucia. Kiedy okaże się, że dziewczynka zaangażowała się w wolontaryjną pomoc w schronisku dla zwierząt, a mężczyzna odwiedza nie zmarłą żonę – ta odeszła z innym – ale ukochaną sukę pochowaną na cmentarzu dla zwierząt, owo proste odwrócenie znaczeń chwyta za gardło i na długo pozostawia refleksje dotyczące przywiązania i odpowiedzialności.

Mniej znaczy więcej

Czy można mówić, że wymienione propozycje wyrosły z edukacyjnego projektu Instytutu Grotowskiego są teatralnym offem? Nie,

jeśli zostaną jedynie wpisem w artystycznych bądź edukacyjnych CV ich twórców. Tak, jeśli znajdą swoje uzasadnienie w dalszej scenicznej eksploatacji, a kilka tytułów zdecydowanie na to zasługuje. Warto jednak pamiętać, że w gronie ich autorów znaleźli się na równi amatorzy, początkujący i doświadczeni offowcy i absolwenci państwowych szkół artystycznych, twórcy dramatyczni, lalkowi, tancerze, śpiewacy... Wynika z tego jasno, że teatr dokumentalny, choć jako nurt znajduje się dziś w szarej strefie pomiędzy offem a mainstreamem, inspiruje tak samo mocno oba środowiska, a szczególnie chętnie sięgają po tę formułę młodzi artyści.

Teatr służy mówieniu o człowieku, jego losach, charakterze, jego miejscu w świecie – to oczywiście truizm. A jednak warto w namyśle nad teatrem przyjąć czasem prostą optykę, odległą od akademickich dyskursów. Nie warto za to, mówiąc o nurcie dokumentalnym z perspektywy kuratora, zabezpieczać się sformułowaniami w rodzaju „Zestawienie słów »fakt« i »teatr« brzmi w naszych czasach jak sprzeczność”⁵. Właśnie dziś teatr faktem stoi – wobec wielości formuł jego wykorzystania, kto wie, czy nie mocniej niż kiedykolwiek dotąd. Może więc teatr dokumentalny, w swojej najbardziej intuicyjnej i kameralnej odsłonie rosnący dotąd na bezpiecznym gruncie offu, staje się powoli metodą bezkonfliktowego powrotu do formuł teatru środka, balansując zręcznie między faktycznym społecznym zaangażowaniem a możliwością czułego skupienia na fabularnej opowieści? W tej jednej kwestii nie podawałbym w wątpliwość stosowania offowych środków wyrazu na scenach instytucjonalnych, przeciwnie – gorąco kibicowałbym możliwej wówczas wymianie idei. ■

Instytut im. Jerzego Grotowskiego
„Teatr na faktach. Przegląd spektakli
teatru dokumentalnego”
Wrocław, 14–16 lutego 2019

1 ■ D. Kosiński, *Post.doc*, „Performer” nr 16/2018.

2 ■ K. Kopka, *Teatr dokumentalny. Idea*, [tekst programowy omawianej edycji OUP], źródło: <http://grotowski-institute-art.pl/projekty/teatr-dokumentalny/>.

3 ■ D. Kosiński, *Post.doc*, dz. cyt.

4 ■ Wypowiedź jednego z bohaterów spektaklu *Korpo_racje*, zawarta w jego programie.

5 ■ K. Kopka, *O przeglądzie spektakli teatru dokumentalnego*, program przeglądu „Teatr na faktach”.