



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Tekst jako obiekt. Panel dramatopisarzy z udziałem Julii Holewińskiej, Marzeny Sadochy i Artura Pałygi

**Author:** Julia Holewińska, Marzena Sadocha, Artur Pałyga ; Ewa Wąchocka, Aneta Głowacka ; Magdalena Figzał-Janikowska, Aneta Głowacka (oprac.)

**Citation style:** Holewińska Julia, Sadocha Marzena, Pałyga Artur ; rozm. popr. Wąchocka Ewa, Głowacka Aneta ; Figzał-Janikowska Magdalena, Głowacka Aneta (oprac.). (2019). Tekst jako obiekt. Panel dramatopisarzy z udziałem Julii Holewińskiej, Marzeny Sadochy i Artura Pałygi. W: M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęśna, E. Wąchocka (red.), "Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru" " (S. 389-409). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

## Tekst jako obiekt

### Panel dramatopisarzy z udziałem Julii Holewińskiej, Marzeny Sadochy i Artura Pałygi Prowadzenie: Ewa Wąchocka i Aneta Głowacka

**Ewa Wąchocka:** Witam Państwa na panelu, który zatytułowaliśmy bardzo prosto: *Panel dramatopisarzy*, ponieważ chcieliśmy oddać głos tym, którzy zajmują się pisaniem dla teatru. Nasze zaproszenie zechcieli przyjąć: Julia Holewińska, Marzena Sadocha i Artur Pałyga. Tak się szczęśliwie składa, że wszyscy Państwo jesteście zarówno dramatopisarzami, jak i dramaturgami, co – jak wszyscy wiemy – we współczesnym teatrze stanowi znaczącą różnicę, ale jednocześnie łączenie tych dwóch profesji staje się coraz bardziej powszechne. Państwo łączycie twórczość dramatopisarską z pracami polegającymi na przystosowywaniu na potrzeby sceny tekstów innych autorów. Zatem witam Państwa bardzo serdecznie. Z doktor Anetą Głowacką spróbujemy zadać autorom kilka pytań, a następnie oddamy głos Państwu zgromadzonym w sali, licząc na to, że macie pytania do zaproszonych gości.

A teraz może dwa słowa o gościach. Najbardziej chyba znanym dramatem Pani Julii Holewińskiej są *Ciała obce*, za które autorka otrzymała Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną w 2010 roku. Poza wieloma innymi tekstami napisała również znakomity dramat *Krzywicka / krew*. Oprócz tego, że tworzy autorskie teksty, jest też dramaturżką na stałe współpracującą z reżyserem Kubą Kowalskim. Artur Pałyga zaczął swoją przygodę z teatrem *Testamentem Teodora Sixta*, i to był dość

głośny debiut. Jest autorem znakomicie łączącym umiejętność pisania dla teatru tekstów, które nazywam bardziej użytkowymi, z pisaniem dramatycznych tekstów poetyckich. Jeden z nich: *W środku słońca gromadzi się popiół*, w 2013 roku zdobył Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną. Jest autorem wielu tekstów dla teatru, z tych poetyckich na pewno warto wymienić *Nieskończoną historię*, z tych bardziej użytkowych – *Szwolęzerów*, zrealizowanych przez Jana Klatę w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w 2011 roku. Od kilku lat jest dramaturgiem w Teatrze Śląskim w Katowicach. Poza tym wszyscy Państwo, oprócz tego, że piszą dla teatru, uczą dramaturgii.

**Aneta Głowacka:** I wreszcie Marzena Sadocha, dramaturg i dramaturżka, przez dziesięć lat, do 2016 roku, związana z Teatrem Polskim we Wrocławiu. Jako dramaturżka współpracowała między innymi z Agnieszką Olsten i Moniką Pęcikiewicz. Jest również autorką dramatów wystawianych w teatrach i nagradzanych, między innymi *Małe dziecko*, *Za chwilę spadnie bomba*, *Ptaki, które jem*. Napisała też interwencyjny tekst *Czy pan to będzie czytał na stałe*, który w 2012 roku zrealizowała z Michałem Kmiecikiem we Wrocławiu. Tekst opisywał ówczesną sytuację w Teatrze Polskim we Wrocławiu, zmagania dyrekcji i zespołu teatru z wrocławskimi politykami i urzędnikami. Jeden z ostatnich utworów Marzeny Sadochy – *Media Medea* – podejmujący między innymi temat kryzysu uchodźczego, we Wrocławiu wystawił Marcin Liber.

**Marzena Sadocha:** I bardzo chciałabym dostać Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną.

**A.G.:** Spotykamy się na konferencji, która dotyczy narracji współczesnego teatru. W związku z tym chciałabym najpierw zadać ogólne pytania o Wasze doświadczenia pisania dla sceny. Co Was inspiruje? Skąd czerpicie tematy? Do czego potrzebny jest Wam teatr?

**M.S.:** Na to pytanie pewnie są dwie odpowiedzi. Z osobistego punktu widzenia teatr jest substancją narkotyczną i trudno jest się od niego nie uzależnić. Z punktu widzenia zawodowego – jest bardzo sprawnie działającą społecznie maszyną. Bardzo szybko można interwencyjnie uruchomić tekst, zespół, wydarzenie. Film tego nie ma. Myślę, że mniejsze oddziaływanie mają sztuki plastyczne. Teatr w Polsce ten wpływ ciągle jeszcze ma i może będzie miał jeszcze przez jakiś czas.

**Julia Holewińska:** Chyba, że będą coraz lepsze zmiany.

**A.G.:** Jak postrzegasz swoją rolę autorki? Co Ciebie inspiruje w pisaniu dla sceny?

**M.S.:** Jeśli chodzi o inspiracje, to mam do nich chyba trochę inne podejście niż pozostali paneliści. A może nie? Zobaczymy, co Państwo powiedzą. Podoba mi się takie Craigowskie spojrzenie na dramat. Edward Gordon Craig już w 1911 roku napisał, że to, co dramaturg czy autor tekstu może zrobić dla sceny, to dostarczyć słowa w luźnym i niepełnym układzie. Rozumiem, że w teorii Craiga tekst nie narzuca koncepcji przedstawienia. Nie jest konstrukcją, w której my, autorzy, zastępując reżysera czy scenografa, zapisujemy jakiś pełny świat. Naszym zadaniem jest dać budulec, coś, co uruchamia wyobraźnię, co będzie inspirujące, ale będzie tylko jednym z elementów spektaklu. To, czym dysponujemy, to słowa, język. W tym miejscu chcę się podeprzeć Elfriede Jelinek, którą nie tylko cenię, ale lubię w teatrze. Jej twórczość jest dla mnie oszałamiającym doświadczeniem, kiedy już funkcjonuje na scenie. Jelinek mówi, że jako autorzy nie mamy w teatrze nic więcej oprócz języka. Mnie się wydaje, że – paradoksalnie – najbardziej sprawdzają się w teatrze teksty, które są po prostu tekstami literackimi. Oczywiście, to spostrzeżenie to nie jest mój autorski pomysł. Mówiąc o współczesnym pisaniu dla sceny, trzeba też powiedzieć, że sposób pisania dla teatru wynika z poszukiwań reżyserów. Na pewno zdają sobie Państwo sprawę z tego, że od kilku lat dość często reżyserzy sięgają po eseje filozoficzne, fragmenty różnych dokumentów, mieszają z sobą materie tekstowe chyba po to, żeby rozsadzać to, co jest dramatem w tradycyjnym rozumieniu. Mnie zawsze trochę dziwi podejście osób krytycznie nastawionych do takich tekstowych kolaży, twierdzących, że to nie jest dramat i nie wiadomo, co z tym zrobić.

**A.G.:** Czy poza Jelinek są jeszcze jacyś inni dramaturgowie, których szczególnie cenisz?

**M.S.:** Jedną z takich bardzo ważnych dla mnie osób jest Tadeusz Różewicz i jego obecność w historii polskiego dramatu. Mówię o tym też dlatego, żeby pokazać, że nie jestem twórcą własnej filozofii pisania. Myślę, że to, co robimy wszyscy, którzy tu dzisiaj jesteśmy: ja, Artur czy Julia, jest kontynuacją tradycji polskiego teatru i dramatu. Jeden z numerów „Notatnika Teatralnego”, którego jestem redaktorką, poświęciliśmy dramaturgowi. W tym numerze pisaliśmy również o Różewiczu. Najciekawszą historią okazała się ta z okresu, kiedy tworzył *Kartotekę*. Recenzenci wyrokowali, że nie będzie to utwór wartościowy, który prze-

trwa w kanonie dzieł dramatu. Dyrektor teatru zapłacił za tekst połowę stawki, bo utwór był krótki. Różewicz po premierze przemykał więc korytarzami teatru, bo dostał tak mało pieniędzy, że nie było go stać na bankiet, a wówczas był taki zwyczaj, że bankiet po prapremierze był finansowany przez dramaturga. Różewicz jest dla mnie symbolem otwierania teatru na inne języki i dowodem na to, że warto walczyć o formy otwarte.

**A.G.:** Jak siebie jako twórczynię tekstów dla teatru postrzega Julia Holewińska?

**J.H.:** Zacznę może od tego, czego szukam w teatrze. Dla mnie teatr jest przede wszystkim spotkaniem. W teatrze pracuję zarówno jako dramaturg, jak i jako dramaturżka, i są to dla mnie kompletnie inne zawody. Praca z Kubą Kowalskim zaczyna się od adaptacji, którą najczęściej robimy razem, jakkolwiek później jestem na wszystkich próbach. W związku z tym to, co robię, jest nie tylko działaniem na tekście, ale również bardzo intensywną pracą z aktorem, nad scenami i dramaturgią przedstawienia. Natomiast odpowiadając na pytanie, do czego potrzebny jest mi teatr, chcę powiedzieć, że teatr oznacza dla mnie budowanie wspólnoty. Zgadzam się z Marzeną, że ta zdolność polskiego teatru jest niezwykle wartościową. Wierzę w to, że teatr może łączyć ludzi. Myślę, że tej zdolności nie mają inne sztuki. Ciekawe jest dla mnie również to, że dzisiaj granice między sztukami zacierają się. Ostatnio, gdy patrzyłam na moich studentów i znajomych, miałam taką refleksję, że wreszcie artyści sztuk wizualnych zaczęli chodzić do teatru. Wcześniej było tak, że myśmy chodzili na wystawy, do kina, czytaliśmy książki, natomiast teatr przez bardzo wiele lat był taką przestrzenią zamkniętą dla osób z nim niezwiązanych. Nie wiem, czy się zgodzicie z moją obserwacją. Dla mnie najpiękniejsza w teatrze jest możliwość spotkania. Staram się tak pisać teksty, żeby budować wspólnotę pomiędzy aktorem, widzem i postacią dramatyczną.

**A.G.:** Gdzie szukasz inspiracji do tworzenia takich wspólnot?

**J.H.:** Bardzo dużo inspiracji czerpię z reportaży, z malarstwa, ze sztuki. To też wynika z mojego doświadczenia życia z artystą, więc moje pisanie i sztuka bardzo się przenikają. To są takie spotkania, które powodują przenoszenie inspiracji z malarstwa na język, na słowo. Gdybym miała próbować przełożyć swoje pisanie na obraz, to z całą pewnością patronowałby temu Robert Rauschenberg, który jest dla mnie bardzo ważnym twórcą.

**A.G.:** Ty, Arturze, pojawiłeś się w teatrze z trochę innymi doświadczeniami.

**Artur Pałyga:** Ja przyszedłem do teatru z dziennikarstwa, a potem okazało się, że nie byłem jedyny. Pojawiła się cała fala autorów w polskim teatrze, którzy wcześniej otarli się o dziennikarstwo albo byli dziennikarzami, a teatr stał się naturalnym przedłużeniem tej wcześniej uprawianej profesji. W moim przypadku w pewnym sensie od początku było to pisanie reportaży na scenę, oczywiście rozumianych niedosłownie, choć metody pracy były podobne. To mnie zachwycało w teatrze, dlatego w nim zostałem i porzuciłem zupełnie dziennikarstwo. Wcześniej byłem dziennikarzem prasowym. W teatrze znalazłem to, co w dziennikarstwie było dla mnie ważne, tu jednak było bardziej bezpośrednie. Chodzi o spotkania z ludźmi, rozmawianie. Podobało mi się, że w teatrze od razu widać, czy coś działa, czy nie, czy ma sens, czy nie ma sensu. Widziałem, jak reagują ludzie. Na początku to dodawało skrzydeł. Nagle – a miałem poczucie wypalenia w zawodzie dziennikarza – w teatrze odkryłem autentyczną, świeżą energię. Coś, czego bezskutecznie szukałem w dziennikarstwie. Dlatego też od początku bardzo istotne było dla mnie to, co zostało tu nazwane teatrem użytkowym. Ten rodzaj twórczości dramatycznej był wówczas różnie nazywany. Przez zdecydowanych wrogów takiego pisania z przekąsem był określany pisaniem publicystycznym. Zarzucano mu taniość i powierzchowność. A mnie się wydaje, że jest wartość tego rodzaju teatru, która polega na szybkim działaniu.

**E.W.:** Teatr szybkiego reagowania.

**A.P.:** Tak. Tak też Paweł Demirski nazwał swój teatr w Teatrze Wybrzeże – Szybki Teatr Miejski. Wcześniej nie wiedziałem, że Paweł pisał takie rzeczy. Wygląda na to, że niezależnie od siebie parę osób weszło w taki nurt. To znaczy, że taka była potrzeba. Oczywiście jednocześnie istnieje nurt, o którym wspomniała Marzena, czyli tradycja i poprzednicy. Jakieś wpisywanie się w rozmowę z nimi. Te tradycje polskiego pisania dla teatru są mi bardzo bliskie. Ja z nich wyrastam. I często mówiąc o teatrze, o swoim pisaniu, odnoszę się do twórczości Mickiewicza, Słowackiego, Różewicza. Dobrze jest się poczuć częścią tego wielkiego zespołu. Ciekawe jest też to, o czym wspomniała Julka, gdy mówiła o artystach sztuk wizualnych. Tuż przed tym, zanim zacząłem pisać dla teatru, założyliśmy z kolegą, artystą sztuk wizualnych, grupę performerską. Pamiętam z tamtego czasu w środowisku performerów niechęć do teatru, a nawet wrogość. Środowisko teatralne było postrzegane jako konserwatywne, zamknięte, troszkę zatęchłe. W dalszym

ciągu przyjaźnię się z moim kolegą performerem, widzę więc, jak on coraz bardziej wchodzi w teatr i go odkrywa. To się tyczy również innych artystów sztuk wizualnych. Oni nie tylko odkrywają teatr, ale również zaczynają brać udział w jego tworzeniu, właśnie dlatego, że okazuje się, iż teatr ma dużą siłę oddziaływania, budowania wspólnoty lub uświadamiania podziałów. Jest bardzo żywy pod tym względem.

**M.S.:** Z artystami wizualnymi chyba jest tak, że w momencie, kiedy teatr był przedstawieniowy, fabularny, dla nich był też archaiczny, ponieważ sztuki wizualne były znacznie dalej. A teraz, gdy Krzysztof Garbaczewski zaprasza do współpracy nie scenografkę, tylko architektkę albo malarzy, oni nie projektują scenografii, tylko obiekty scenograficzne, istniejące równolegle do teatru, jako byty samodzielne, na własnych prawach. Myślę, że dlatego staje się to też interesujące dla szerszej grupy ludzi. Na tej samej zasadzie może działać tekst. Być po prostu obiektem poetyckim, filozoficznym czy reporterskim. I rezonować z pozostałymi składnikami przedstawienia, na przykład z muzyką. Oczywiście podstawową zasadą jest niepowtarzanie środków. Przeżywam i płaczę, ale nie mam do tego łzawej muzyki i monologu o tym, jak mnie boli serce, tylko komponuje się te środki w jakimś dialogu z sobą czy w kontrze. Nic w gestach, czego nie było w słowach – to Raszewski.

**J.H.:** Ja jeszcze dodam, że to nie jest nic nowego, o czym my mówimy dzisiaj: o wejściu do teatru innych mediów, innych sztuk, innych dziedzin. Z pierwszego zawodu jestem teatrolożką, a w zasadzie historyczką teatru, więc znam to doskonale z Wielkiej Reformy Teatru. To nie jest nic nowego. Faktycznie jednak w polskim teatrze tekst był oddzielony od inscenizacji. Nie mówię już o sztukach plastycznych. Teatr bardzo długo był *stricte* użytkowy. I rzeczywiście, chyba jest tak, że ostatnio w dramaturgii coś się ruszyło. Powstają teraz nie tylko zamknięte teksty, które służą opowiedzeniu jakiejś historii, ale też takie utwory, które wchodzi w dialog z innymi środkami.

**M.S.:** Dlatego bardzo często na określenie tych tekstów używa się terminów: „scenariusz teatralny”, „partytura”. Tutaj muszę powiedzieć jeszcze dwie rzeczy. Jedna związana jest z osobistym doświadczeniem. Przed rozpoczęciem panelu ponarzekaliśmy z Julią, że z zewnątrz pisanie wydaje się inspirujące i ciekawe, a tak naprawdę jest to męka i trauma pustej kartki. I jak wiele jest rzeczy, które można zrobić, żeby nie uisnąć do pisania, na przykład posprzą-

tać dom. Zwykle te rzeczy wydają się niezbędne. W tej kwestii bardzo dobrze się rozumiemy. Druga rzecz jest społeczna. Gdy rozmawiamy o współczesnym pisaniu dla sceny, faktycznie mówimy o jakimś niezmiernie ciekawym, absolutnie rozwijającym okresie w polskim teatrze, okresie, w którym teatr stoi bardzo wysoko. Ten żywy nurt teatru jest teraz zagrożony. I to też chciałabym Państwu powiedzieć, być może zaapelować o uważność środowiska. Wygrane aplikacje konkursowe na stanowiska dyrektorów dwóch ważnych teatrów, czyli Marka Mikosa i Cezarego Morawskiego, to aplikacje wsteczne, w których mówi się o wierności autorowi, o klasyce, o bawieniu ludzi. Jest powrót do archaicznego wyobrażenia o teatrze. O teatrze, którego już nie ma. To, co ujawniło się przy okazji konkursu w Teatrze Polskim we Wrocławiu i w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, bardzo zagraża teatrowi artystycznemu w Polsce, który tak niesamowicie rozwinął się w ostatnich dwudziestu latach. Myślę, że należałoby coś zrobić. Może napisać list otwarty, może podpisać petycję. Jeśli najważniejsze ośrodki teatralne zaczną się uwstecznić, wyrzucąc z pracy artystów i pielęgnować marzenia władzy o tym, jaki powinien być teatr, to za parę lat nie będziemy mieć o czym rozmawiać na konferencjach.

**E.W.:** W Państwa wypowiedziach pojawiły się tropy mówiące o inspiracjach. Co robicie, przystępując do pracy, żeby odegnać traumę pustej kartki? Jak wygląda zbieranie materiałów, a nawet nie tyle zbieranie, ile sam proces konkretyzacji, przenoszenia, tworzenia z surowego materiału – na przykład reporterskiego – tekstu literackiego, dramatycznego?

**M.S.:** Uważam, że najbardziej solidny w zbieraniu materiału jest Artur Pałyga, który na pewno wykonuje dużą pracę.

**A.P.:** Zaskoczyło mnie trochę to, co powiedziałaś. Rzeczywiście, na początku przygotowywałem się do pisania tekstu na scenę, tak jak do jakiegoś solidnego reportażu. Tak było od pierwszej sztuki, czyli od *Testamentu Teodora Sixta*... Trzeba było przeprowadzić dużo rozmów, odwiedzić miejsca. Tak mówi też szkoła reporterska: żeby nie wykonywać pracy, dopóki się nie doświadczy miejsca, o którym się pisze. Później doszło do tego jeszcze studiowanie materiału. Na przykład podczas pisania tekstu o Skłodowskiej-Curie musiałem obłożyć się książkami, jak przy pisaniu jakiejś większej pracy. To jest dosyć proste.

**E.W.:** Skąd pojawił się pomysł na drugą Marysię?



**A.P.:** W sztuce jest druga Marysia, bo Skłodowska-Curie zmienia się z wiekiem. Ona zaczyna dorosłe życie jako osiemnastolatka, a kończy jako dojrzała kobieta. Trudno mi to wytłumaczyć. Natomiast chcę powiedzieć, że rzeczywiście jest zasadnicza różnica pomiędzy pisaniem reportażu, pisaniem pracy naukowej a pisaniem sztuki. To znaczy: w pewnym momencie muszę odrzucić to wszystko, co przeczytałem na dany temat. Jeszcze jest jedna rzecz, ale to być może takie dziwactwo warsztatowe. Jak przygotowuję się do jakiegoś tekstu, na przykład do sztuki o Skłodowskiej-Curie, dobieram jeszcze jakieś lektury przypadkowe, które nie mają żadnego związku z tematem. Takie, które los mi podsunął akurat w tym momencie. Zresztą to jest tak, że jak się o czymś pisze, to nagle wszystko zaczyna się łączyć i do siebie pasować.

**E.W.:** Ale w pewnym momencie trzeba powiedzieć „stop”.

**A.P.:** Tak, trzeba powiedzieć „stop”. Więc to jest coś, czego nie robi się w pracy naukowej, czego nie robi się w dziennikarstwie.

**Głosy z sali:** Ale właśnie tak się robi.

**A.P.:** Tak? A to nie wiedziałem o tym. Ja właściwie nie mam doświadczeń z pisaniem prac naukowych, więc może mam jakieś mylne wyobrażenie o tym.

**Joanna Ostrowska:** Kiedy Marzena Sadocha mówiła o syndromie pustej kartki, to zrozumienie w tej części sali było ogromne.

**A.P.:** W pracy naukowej też bierze się jakieś zupełnie przypadkowe lektury?

**E.W.:** I nieraz te przypadkowe okazują się tym, co zwiera cały tekst.

**A.P.:** To fascynujące. Ja byłem do tej pory przekonany, że to jest moja prywatna tajemnica.

**M.S.:** To jest psychologia twórczości każdej.

**A.P.:** Nagle poczułem się jak w kółku terapeutycznym. Dzielimy się doświadczeniami.

**E.W.:** Dlatego prosimy również Państwa o pytania.

**Eleonora Udalska:** Interesują mnie dwa zagadnienia. Będę oczekiwać odpowiedzi... Pierwsze zagadnienie jest takie: jestem redaktorem trzynomowej antologii dotyczącej dramatu, od Arystotelesa do Różewicza. Oczywiście przy pracy nad tymi tomami, zresztą wieloletniej, bo rzecz nie była łatwa, okazało się, że w pewnych okresach wyłoniły się wyraźnie sformułowane poetyki dramatu. Można oczywiście mówić o poetykach starożytnych, siedemnastowiecznych – to po-

jawiło się w pierwszym tomie. W drugim znalazły się teksty dziewiętnastowieczne. Wówczas jeszcze istniały poetyki sformułowane. Gdy przygotowywałam tom trzeci, od Sartre'a do Różewicza, stanęłam przed barierą. Oczywiście przy Sartrze nie było kłopotu, ponieważ określił swoją filozofię i swoje rozumienie dramatu. Natomiast kiedy zbliżałam się coraz bardziej do współczesności, okazało się, że stopniowo zaczęły znikać tak zwane uogólnienia, czyli inaczej mówiąc, wyartykułowane przez dramatopisarzy ich własne rozumienie swojej dramaturgii czy dramaturgii współczesnej. Te komentarze zniknęły niemal zupełnie z dramaturgii współczesnej. Teraz formułuję pytanie. Czy Państwo mogą powiedzieć, dlaczego dzisiaj doświadczony dramaturg nie uogólnia swojej praktyki, nie objaśnia, co było normalną praktyką w poprzednich epokach? Właściwie pozostawia teatrowi puste pole, bez osobistej interpretacji. To pierwsze pytanie. Pytanie drugie dotyczy dydaktyki, zagadnienia kształcenia w dziedzinie pisania dramatów. Byłabym wdzięczna, gdybyście Państwo powiedzieli, z jakiej szkoły czerpicie inspiracje w nauczaniu pisania dramatu. Bardzo dużo tekstów z tej dziedziny pojawiło się przede wszystkim w piśmiennictwie anglojęzycznym, to są już klasyczne opracowania. Nie orientuję się, jak wygląda współczesne uczenie pisania dramatu. Byłabym wdzięczna, gdybyście poczynili Państwo uwagi jako dydaktycy.

**M.S.:** Może zacznę od odpowiedzi na pytanie numer jeden, dotyczące manifestów dramaturgicznych. Przypominam sobie takie wypowiedzi Pawła Demirskiego. Sama też wprowadzałam do swoich tekstów takie autoreferencyjne fragmenty. Gdy są już poza przymusem konstruowania fabuły, współcześni dramatopisarze bardzo często zajmują się po prostu procesem pisania czy też językiem. I wydaje mi się, że jeśli będzie czwarty tom [antologii dramatu – red.], to będzie można to pokazać. Po Różewiczu w tej kwestii też się coś wydarzyło. Ale chyba faktycznie bardzo rzadko dramatopisarze tworzą teksty teoretyczne na temat dramatu. To jest chyba bardzo związane z teatrem, z praktyką, z tym, że współczesne teksty dramatyczne powstają na scenie, a nie przy biurku. Wszystkie idee, którymi kieruje się zespół w danej pracy, są ideami użytkowymi, które się ustala na potrzeby tego konkretnego zespołu. Pamiętam takie spotkania z reżyserem czy aktorami, którym trzeba było wyjaśnić, jakiego rodzaju tekst dostali, jak mają go czytać, bo czuli się wobec niego bezradni. Byłam też świadkiem takiej reakcji na jeden z tekstów Demirskiego: wybitny aktor, grający w świetnym spektaklu *Tęczowa trybuna*

2012, stoi w bufecie, trzyma scenariusz i mówi: „Co to jest? Jak mam to zagrać?”. Odpowiadam: „To jest poezja”. „To nie jest żadna poezja, to są jakieś popłuczyny”. A potem powstał niezwykle spektakl i wszyscy w teatrze, a do dzisiaj nawet widzowie, mówią cytatami z Pawła. O innym tekście Demirskiego recenzent napisał, że to jest „sraczka z mózgu”. Przepraszam za to wyrażenie, ale znalazło się ono w drukowanej gazecie wrocławskiej. Akurat Paweł Demirski wykonał dużą pracę na rzecz współczesnego dramatu – pisał na przykład felietony o tym, jaką funkcję powinien pełnić współczesny dramat i jak powinien wyglądać. Kiedy spotykamy się z różnymi zespołami, ustalenia są podobne. Reżyser mówi, czego potrzebuje, a idee, które się pojawiają, wynikają z pracy. Nie trzeba ich ogłaszać w manifestach lub w spisanych referatach, pewnie dlatego, że teatr i dramat są teraz bardzo blisko siebie. Jako autorzy odeszliśmy od biurka, jesteśmy teraz bardzo blisko sceny i tam powstają te idee. Pewnie byłoby to szalenie fascynujące, gdyby kilkudziesięciu dramatopisarzy napisało swoje manifesty w formie felietonów czy esejów o tym, czym jest dramat, jak on powinien wyglądać, jaką przeszli drogę.

**E.W.:** Jeśli mogę domknąć ten wątek... Tego rodzaju wypowiedzi pojawiają się, nie mówię tylko o dramatach, bo tam są rzeczywiście obecne, ale znalazły się również w „Notatniku Teatralnym”. Wydaliście przecież dwa tomy, w których się znalazły. Paweł Demirski jest autorem tekstu wręcz programowego: *Teatr dramatopisarzy*. Nie jest więc tak, że to jest ziemia niezaorana, ale pewnie musi upłynąć trochę czasu, żeby te doświadczenia poukładały się w głowach dramatopisarzy i przyjęły bardziej teoretyczną formę.

**A.P.:** Zastanawiam się, czy Szekspir wyjaśniał swoją poetykę.

**E.U.:** Jak najbardziej.

**A.P.:** Ale pisał prace na ten temat jakies? Czy w tekstach?

**E.U.:** Głównie w *Hamlecie*.

**A.P.:** No tak, w tekstach. Widzę to w tekstach swoich kolegów, że my piszemy o naszym pisaniu na tej samej zasadzie, co Szekspir w *Hamlecie*. Pani zapytała, dlaczego nie piszemy manifestów. Jest mi trudno na to pytanie odpowiedzieć, bo odpowiedź brzmi, że piszemy. Mój tekst *W środku słońca gromadzi się popiół* w dużym stopniu jest o pisaniu.

**E.W.:** Współczesne teksty teatralne są bardzo nasycone metarefleksją autorską. Różne mogą być tego powody, jednak z całą pewnością jest tego bardzo wiele.

**A.P.:** Nawet mi to zarzucono. Pamiętam, że znakomity krytyk Paweł Soszyński napisał, że *W środku słońca...* to jest tekst, który się sam w sobie przegląda, narcystycznie trochę. To mnie wtedy zastanowiło – że to jest tekst o pisaniu. Co do drugiego pytania, to ja swoje zajęcia zacząłem nazywać szkołami pisania. Od bardzo dawna prowadzę wiele warsztatów i zacząłem sobie wypracowywać własną metodę. Stanowczo odrzuciłem wszystkie anglosaskie ćwiczenia jako nieprzydatne mi w pracy dydaktycznej. Sam przechodziłem przez taką szkołę i nie korzystam z tego zupełnie. Te ćwiczenia są efektowne, być może przydają się w teatrze brytyjskim, natomiast w polskim teatrze nigdy mi się nie przydały, poza tym, że pozwalają wypełnić czas na zajęciach, kiedy nic innego nie przychodzi mi do głowy. Rzeczywiście Brytyjczycy mają mnóstwo takich podręczników, zresztą bardzo dobrych. Nie chcę ich tu dyskredytować, bo na pewno mają wartość i też na początku z nich korzystałem, natomiast starałem się wypracować swoją własną metodę, która zasadza się głównie na tym, żeby się inspirować, rozmawiać, nadbudowywać coś w rozmowie. A potem to z siebie wyrzucać i układać. Bazować na intuicji. Może ciekawiej by było, gdyby to kiedyś spróbować opisać. Zbieranie materiału i intuicja. To jest moja autorska metoda, której jeszcze nie poddałem refleksji.

**M.S.:** Zastanawiam się, z czego wynika ta różnica między brytyjskim i naszym sposobem nauczania. Na moich pierwszych zajęciach ze studentami też nie budowaliśmy wzorców pisania tekstów, tylko rozwalaliśmy schematy, które mają w głowie, typu: dramat powinien mieć didaskalia, wprowadzenie, rozwinięcie, zakończenie. Na przykład: podchodzę do okna, bohaterka ma trzydzieści dziewięć lat, blond włosy, i tak dalej – wszystko to, o czym wiemy, że jest fantazją, która będzie nieprzydatna realizatorom spektaklu. Podobnie jak z poezją. O najważniejszych i mniej ważnych sprawach mówimy z sobą językiem. Mówimy językiem, który jest nasz. A kiedy siadamy do pisania, posługujemy się językiem wyobrażonym, takim, który powinien być w dramacie, lub takim, który powinien być w poezji. I to jest kolejny mur do zburzenia: szukaj swojego języka. Dlatego raczej wolę na pierwsze zajęcia przynieść *HamletMaszynę* Heinera Müllera, *Oczyszczonych* Sarah Kane i *Piaskownicę* Michała Walczaka albo coś Doroty Masłowskiej i pokazać: zobaczcie, to są cztery różne sposoby pisania. Szukajcie, co wy macie, bo może to jest piąta, szósta, siódma rzecz. To też jest dramat. Zobaczcie, jak on jest skonstruowany. Czy są postacie? Tutaj nie ma postaci. Czy są dialogi? Tutaj nie ma dialogów.

Rozmawiamy o tym, czym jest dyktatura monologu we współczesnym teatrze. To Lupa powiedział, że ta zmiana nie jest wymysłem dramaturga, pojawiła się, ponieważ widzowie już nie chcieli tego rodzaju kłamstwa, które zawarte było w klasycznym dramacie. Pewnie mieliśmy podobne intuicje z Arturem.

**A.P.:** Agata Dąbek, teoretyczka dramatu, zwróciła uwagę na fakt, że polskie dramaturgię jest bardzo mocno zanurzone w poezji, wyrasta z tej poetyckiej tradycji. Bardzo często są to po prostu teatralne poematy. Myślę, że ten fakt przekłada się również na to, w jaki sposób uczymy pisania dramatów – są to w istocie zajęcia z pisania poezji. Odchodzi się tu od schematycznych reguł: wstęp, rozwinięcie, zakończenie.

**J.H.:** Ja odniosłabym się jeszcze do kwestii pisania manifestów. Jako dramaturżka czy dramaturżka nie mam potrzeby pisania manifestów, nie wierzę też w żaden pokoleniowy manifest, który moglibyśmy stworzyć wspólnie, siedząc na przykład przy tym okrągłym stole. Pewnie wszyscy zgadzamy się co do tego, że teatr powinien być interwencyjny, natomiast nie wiem, czy zgodzilibyśmy się z sobą w pozostałych kwestiach pisarskich i scenicznych. Zgadzam się też z tym, że nasza dramaturgia jest bardzo referencyjna lub autoreferencyjna. Sama często odwołuję się do autorów, którzy są dla mnie ważni: Różewicz, Gombrowicz czy Mickiewicz.

**A.G.:** A jakimi metodami pracujesz ze studentami?

**J.H.:** Jeśli chodzi o nauczanie pisania, to myślę, że mam trochę inne doświadczenia niż koledzy. Wynika to z tego, że jestem bardziej autorytarna na swoich zajęciach. Ja także odrzucam całkowicie anglosaską szkołę pisania, dużo bliższe jest mi myślenie w duchu humanistyki francuskiej. Przywołam tu dwóch ważnych dla mnie autorów: Georges'a Didi-Hubermana i Abiego Warburga. Ze swoimi studentami staram się pracować metodą „atlasu”, to znaczy krążenia wokół zadanego tematu – nie tylko czytamy określonych autorów, ale też oglądamy dużo sztuki, słuchamy razem muzyki. Co roku zmieniam także temat mojego seminarium. Można powiedzieć, że pewne rzeczy narzucam studentom – są w pewnym sensie zależni od tego, co mnie samą aktualnie interesuje. W tym roku zajmowaliśmy się narodzinami nowego faszyzmu, w przyszłym roku będziemy zajmować się biedą. Moje seminarium jest zawsze w części teoretyczne, w części praktyczne. Bardzo ważne

są dla mnie teksty teoretyczne – staram się, aby moi studenci pisali swoje utwory w pewnym dialogu z tymi tekstami. Mimo tego, że wiele narzucam podczas zajęć, ich efektem są zawsze bardzo różnorodne teksty.

**M.S.:** Kiedy Artur mówił o romantyzmie i poezji, przypomniałam sobie taką refleksję po wystawieniu wszystkich części *Dziadów* w reżyserii Michała Zadary. Ta refleksja dotyczyła dramatu Mickiewicza i brzmiała następująco: „szaleniectwo”. Pomyślałam sobie, że właśnie to jest prawdziwie otwarta forma dramatyczna – z wizyjnymi, niepokładanymi strukturami. My, autorzy współcześni, często czujemy nad sobą fikcyjną rękę cenzora – myślimy sobie: tego będzie już za dużo, to będzie niezrozumiałe albo zbyt fantastyczne. Zastanawiamy się też, czy sam reżyser lub aktorzy będą zadowoleni, czy rozumieją naszą intencję. W pewnym sensie zazdrościmy tym zmarłym autorom, których nikt nie dopytuje o sensy takich czy innych zabiegów stylistycznych. Myślę, że tak naprawdę dopiero wtedy, kiedy pozbywamy się tych wszystkich lęków i ograniczeń, jesteśmy w stanie odważyć się na coś naprawdę ciekawego.

**A.P.:** Dla mnie *Dziady* też były bardzo ważnym doświadczeniem – mamy tam do czynienia właściwie z teatrem niemożliwym, z setką postaci fikcyjnych i rzeźczywistych. Ten dramat właściwie fruwa w powietrzu, wydaje się niemożliwy do wystawienia. Podobnie zresztą jest z *Kordianem* Słowackiego, utworem pozbawionym linearnej fabuły, zbudowanym z ciągu skojarzeń, które w coś się układają. W pewnym momencie uświadomiłem sobie, jak bardzo utożsamiam się właśnie z tą polską tradycją pisania dramatycznego.

**A.G.:** Oczywiście zachęcamy wszystkich Państwa do udziału w dyskusji i zadawania pytań.

**Piotr Dobrowolski:** Bardzo zainteresowało mnie to, co powiedziała przed chwilą Pani Marzena Sadocha o byciu martwym autorem. Czy nie jest trochę tak, że Wasza współpraca z reżyserami daje Wam możliwość rzucania wyzwań teatrowi? Komponując teksty, nie musicie przecież wiedzieć, jak je zrealizować na scenie – to zadanie dla reżysera.

**J.H.:** To jest chyba największa wolność, jaką może posiadać autor. Ja na przykład kompletnie inaczej pracuję z Kubą Kowalskim, kiedy wiem, dla jakiego teatru i aktora piszę. Daje to zawsze pewien komfort i poczucie bezpieczeństwa. Z dru-

giej strony najszcześniejsza jestem wtedy, kiedy mogę usiąść przed pustą kartką z myślą, że nie jest to pisanie na zamówienie konkretnego zespołu, reżysera czy teatru. Ostatnio niestety dość rzadko mi się to zdarza. Nie wiem, jakie jest Wasze doświadczenie, ale ja wtedy czuję się najbardziej wolna.

**M.S.:** To jest w jakiejś części pytanie o ryzyko. Kiedy pracowałam z Marcinem Liberem, na początku był problem, mieliśmy tylko fragmenty tekstu – bez postaci, bez fabuły. Z drugiej strony często jest tak, że takie zwarte i gotowe teksty utrudniają pracę reżyserowi, odbierają możliwość stworzenia jakiejś indywidualnej rzeczywistości. Taka otwarta, nienaznaczona przestrzeń tekstu jest często większym wyzwaniem dla reżysera, który może ją dowolnie modelować, ułożyć sobie z niej swój świat. Czasem istnieje ryzyko, że ten świat nie powstanie – reżyser może nie mieć na niego pomysłu albo ten rodzaj wolności tekstu, który niczego nie narzuca, może reżysera przerazić. Jest to jednak ryzyko związane z każdą pracą zespołową, w której poszczególnym pracownikom daje się więcej samodzielności. Spektakl nie jest wówczas tworem jednej wyobraźni, ale wielu połączonych wyobraźni – daje to z pewnością większy potencjał.

**A.P.:** Myślę, że ci dobrzy reżyserzy zostawiają dużo miejsca autorowi. Niektórzy z nich po prostu nie lubią wystawiać gotowych tekstów. Jest to w pewnym sensie dzielenie się odpowiedzialnością za spektakl. Rozpoczęcie prób jest w tym wypadku rozpoczęciem podróży w nieznaną – nigdy nie wiemy, dokąd nas to tworzenie „na scenie” doprowadzi. Tworzenie tekstu podczas prób jest czasem strasznie ryzykowne, bo może skutkować nieudanym spektaklem, ale jest też najbardziej ekscytujące. Druga sprawa to fakt, że reżyserzy lubią być zaskakiwani przez autora. To nie jest tak, że mam zadany temat i muszę go zrealizować prawidłowo jak w wypracowaniu. Ważne jest zaskoczenie, jakieś nieoczekiwane podejście, które może zainspirować też innych realizatorów: scenografa, reżysera światła, kompozytora.

**M.S.:** Teraz reżyseruję spektakl i bardzo chciałabym mieć do niego scenariusz. Niestety piszę go sama i nie mogę skończyć.

**A.P.:** Tak, ale to są właściwie dwa typy pracy. Czym innym jest praca zespołowa, kiedy budujemy coś wspólnie pod kierunkiem reżysera. Czym innym jest natomiast samodzielne pisanie, o którym wspominała Julia – nie na zamówienie teatru ani reżysera. Wówczas czujemy się trochę jak samotni żeglarze na tratwie. Inne są także efekty tej pracy.

**E.W.:** Mam jeszcze takie pytanie, które dziś brzmi być może nieco szkolnie, ale na które krytycy wielokrotnie próbowali odpowiadać. Do kogo należy dziś władza w teatrze? Kto stanowi dominantę w szerokim zespole współtwórców przedstawienia?

**M.S.:** Czy mogę odpowiedzieć dość prowokacyjnie? Do polityków!

**E.W.:** Myślałam raczej o artystach. Czy da się odpowiedzieć na to pytanie?

**J.H.:** Ja też mogłabym odpowiedzieć dość prowokacyjnie: do kobiet.

**A.P.:** To prawda, że do kobiet. To znaczy można zaobserwować potężną falę ciekawego kobiecego dramatopisarstwa. Jeśli jednak chodzi o zespół realizatorów, myślę, że nietrudno odpowiedzieć na to pytanie – w Polsce mamy do czynienia przede wszystkim z teatrem reżyserskim. To reżyserzy są kapitanami tych statków. Myślę, że siła i charakter polskiego teatru wynikają właśnie z tego faktu.

**M.S.:** Z jednej strony zgodzę się z tym, że w polskim teatrze mamy do czynienia z dyktaturą reżysera. Z drugiej strony jednak jesteśmy chyba u progu pewnej zmiany – wielu reżyserów odchodzi od tego schematu, dając swym współpracownikom bardzo wiele swobody i niezależności. Myślę na przykład o zespole Krzysztofa Garbaczewskiego – zespół ten składa się z wielu oddzielnych artystycznych bytów.

**A.P.:** Tak, masz rację. Bardzo zwiększyła się w teatrze rola zespołu, którego praca nie polega już tylko na wykonywaniu poleceń reżysera.

**J.H.:** Na pewno skończyła się także dyktatura autora.

**A.P.:** Tak, autor stał się po prostu częścią zespołu realizatorów.

**J.O.:** Dwukrotnie przywoływaliście Państwo nazwisko Marcina Libera. Przyszedł on do teatru zawodowego z teatru alternatywnego, w którym przez wiele lat pracował. Czy Państwa zdaniem to doświadczenie może mieć wpływ na sposób jego pracy z dramaturgiem? Chodzi o sposób, który przejawia się w dawaniu autorowi większej swobody. Czy zauważacie Państwo różnicę między pracą z Liberem a pracą z innymi reżyserami?

**A.P.:** Podstawowa różnica kryje się chyba w samym podejściu do teatru. Dotyczy to nie tylko Marcina Libera, ale wszystkich twórców, którzy w pewnym momencie przeszli z offu do mainstreamu. Niedawno byłem jurorem na festiwalu teatrów offowych i rozmawialiśmy o obecnym statusie tego teatru. To, co kiedyś można było oglądać tylko w offie, dziś funkcjonuje z powodzeniem także w teatrze repertuarowym. Jaka jest dziś więc rola offu, skoro te granice się pozacierają? Wróć



jednak do pytania. Myślę, że ten rodzaj zespołowości, jaki proponuje Marcin Liber podczas pracy nad spektaklami, jest czymś bardzo charakterystycznym dla teatru offowego.

**M.S.:** Ja powiedziałabym, że bardzo dużo zależy od osobowości reżysera i sposobu zaspokajania poprzez działalność reżyserską swoich własnych potrzeb artystycznych. Są przecież także reżyserzy po szkole, którzy przechodzą bardziej tradycyjną drogę edukacyjną, a i tak bardzo chętnie dzielą się swoją władzą w teatrze i oddają pole innym twórcom. Natomiast o Liberze myślę, że jest on jednym z tych reżyserów, którzy nie potrzebują nadmiernie eksponować insygniów swojej władzy.

**Wojciech Baluch:** Ja chciałem zapytać jeszcze o kwestię zespołowości. Przedstawiliście Państwo bardzo piękną i bliską mi wizję teatru jako zespołu różnych podmiotów, które z sobą ściśle współpracują. Jednocześnie jednak dwoje z Państwa wspomniało o tym, z jak wielką przyjemnością siada przed pustą kartką i pisze teksty, które nie są poddawane na bieżąco wpływom innych ludzi, stanowią natomiast autonomiczne dzieła. W związku z tym chciałbym zapytać, czym dla Państwa jest to samodzielne pisanie – nie w teatrze i nie na scenie, lecz w domowym zaciszu, bez bezpośredniego oddziaływania osób trzecich. Czy jest to pewien rodzaj odskoczni od tego nurtu, który zmierza w stronę zespołowości, wspólnego tworzenia spektaklu i tekstu? I moje drugie pytanie: czy jest w ogóle możliwy teatr zdemokratyzowany, wspólnotowy i otwarty na zbiorową współpracę? Czy ta utopia pracy zespołowej jest możliwa? Chciałabym też zauważyć, że teatry offowe, o których mówiliśmy, bardzo często są oparte na wspólnotowości, ale takiej, która ma swojego konkretnego i dominującego lidera. Czy wobec tego nie jest trochę tak, że te dwa kierunki czy modele pracy zawsze się wzajemnie uzupełniają, muszą się jakoś równoważyć?

**M.S.:** Oczywiście w teatrze nie ma pełnej demokracji. To, co jest możliwe, to unia republik. Powiedziałabym, że każdy z nas jest w pewnym sensie władcą określonej republiki – na tym gruncie posiadamy wolność i indywidualność. Są to wartości, które polski teatr bardzo mocno akcentuje. Na poziomie pracy nad spektaklem te indywidualne światy muszą jednak z sobą współgrać, każdy zatem podporządkowuje się pewnej nadrzędnej idei.

**J.H.:** Ja na przykład w moim doświadczeniu pisania dla sceny kompletnie rozgraniczam bycie dramaturżką i dramatopisarką. Jako dramaturżka od wielu lat pracuję z jednym zespołem – tymi samymi reżyserem, scenografką, reżyserem światła i muzykiem. Jest to zupełnie inne doświadczenie od tego, jakim jest praca dramatopisarki. Z Kubą Kowalskim pracujemy zwykle przy tekstach innych autorów. Tylko raz zdarzyło mi się pracować na własnym tekście. Swoje autorskie dramaty wolę oddawać w ręce innych reżyserów, wówczas w ogóle nie pojawiając się na próbach i nie ingerując w żaden sposób w ich sceniczny kształt.

**A.P.:** Podczas pracy zespołowej, która – nie ukrywam – bardzo mnie wciągnęła, rodzą się czasem rzeczy, których z różnych powodów nie mogę włączyć w obręb tekstu scenicznego. Od dawna nie mamy bowiem do czynienia z dyktatem autora, który przynosi do teatru gotowy tekst, niepodlegający żadnym zmianom. Te tematy, które muszę odrzucić podczas pracy zespołowej w teatrze, wykorzystuję później często w swoich pełnych tekstach autorskich. Na przykład mój utwór *Nieskończona historia* ma nieskończoną liczbę wersji, ponieważ każdy reżyser chce pokazać go inaczej. Ja bardzo często deklaruję współpracę, jestem otwarty na zmiany i możliwość dostosowania tekstu do nowych warunków scenicznych. Trochę inaczej było w przypadku tekstu *W środku słońca gromadzi się popiół*, gdyż ani Wojciech Faruga, ani Agata Kucińska nie chcieli, abym był obecny na próbach. Były to dość wyjątkowe sytuacje, ponieważ zwykle jednak podejmuję współpracę z reżyserem, który decyduje się wystawić mój tekst.

**J.H.:** Całkowite oddawanie swoich tekstów w ręce reżyserów wiąże się też z ogromnym ryzykiem. Czasem okazuje się, że na premierze nie jestem w stanie rozpoznać swojego utworu. Czasem też z osiemdziesięciu stron tekstu w spektaklu zostaje jakieś dwadzieścia pięć. To jest dość bolesne.

**Kamila Paprocka:** Dla mnie ciekawa jest też sytuacja, kiedy teksty, które piszecie podczas pracy z konkretnym reżyserem, stają się autorskimi dziełami autonomicznymi. Tak było na przykład z *Dolce Vita* Julii Holewińskiej czy kilkoma tekstami Artura Pałygi. Zastanawiam się, czy sami dostrzegacie potencjał dramatopisarski w tych tekstach.

**A.P.:** Muszę powiedzieć, że sam miałem problem z takimi tekstami – i to problem natury prawnej. Chodziło przede wszystkim o tekst *Nic, co ludzkie*, który był wy-

nikiem pracy zespołowej, opartej w dużej mierze na aktorskich improwizacjach i pomysłach, które pojawiały się podczas prób. Później powstał z tego tekst, który ja napisałem. Problematiczna stała się jednak kwestia jego autorstwa. Tadeusz Słobodzianek powiedział mi wtedy, że zgodnie z prawem autorstwo tekstu przypisuje się temu, kto go napisał. Autor może w dużym zakresie korzystać z improwizacji aktorów oraz ich pomysłów, niemniej jednak język, którym się posługuje, by stworzyć z tego tekst, jest jego własnym językiem. Czasem jednak, w przypadku takich spektakli jak *Nic, co ludzkie* czy *Tak wiele przeszliśmy*, do programu dołączaliśmy informację, że autorami tekstu są Artur Pałyga i zespół.

**J.H.:** Myślę, że o kwestiach prawnych dotyczących współczesnej dramaturgii moglibyśmy rozmawiać bardzo długo. Bardzo popularnym gatunkiem jest dziś esej teatralny, którego specyfika sprawia, że kwestia autorstwa jest tu również bardzo problematyczna. Kiedy pracowałam przy adaptacjach, takich jak *Dolce Vita* czy *Wichrowe Wzgórze*, które ostatecznie ewoluowały w stronę osobnego tekstu, to również zastanawiałam się nad tym, gdzie jest granica między tym, co autorskie, a tym, co wzięte z cudzego utworu. Kiedy „przepisuję” czy adaptuję cudzy tekst, zawsze staram się pozostawać w zgodzie z pierwotnym autorem, ale trudno powiedzieć, na ile to się udaje. Mam też wrażenie, że w pewnym sensie autorzy zawsze zapożyczają pewne rzeczy od siebie.

**J.O.:** Richard Schechner napisał: „First law of creativity is stealing”.

**M.S.:** Myślę, że problem dotyczy przede wszystkim tego, że mówimy tu o słowach. Kiedy autor czerpie z obrazów, dźwięków, ze zdarzeń ulicznych, które wpisuje później w dramat, nie zastanawiamy się już nad kwestią autorstwa. Przecież w gruncie rzeczy zarówno aktorskie improwizacje podczas prób, jak i cała reszta tematów, po które sięga autor, funkcjonują na zasadzie inspiracji. Często zresztą sposób, w jaki aktor improwizuje, jest wynikiem wcześniejszych rozmów z autorem, reżyserem czy wspólnych poszukiwań zespołu. Nie jesteśmy w stanie ostro wyznaczyć tych granic.

**A.G.:** Proszę Państwa, zbliżamy się powoli do końca naszej dyskusji, w związku z tym proszę o ostatnie pytania.

**Beata Popczyk-Szczęśna:** Chciałam wrócić jeszcze do wątku psychologii twórczości i pracy samotniczej dramaturga. Być może moje pytanie wyda się dość tradycyjne, ale akurat ten wątek mnie interesuje. Czy Państwo w toku pisania na-

wiązujecie jakiś rodzaj relacji z postaciami, które tworzycie? Czy pojawia się tu rodzaj jakiegoś empatycznego zaangażowania, czy takie rozumienie pisania to już raczej trop mylący i nieaktualny?

**A.P.:** Przynajmniej, że tak – nawiązuję takie relacje. Być może jest to dość tradycyjny rodzaj pisania, ale ja muszę po prostu w pewien sposób stać się postacią, aby ją stworzyć. Jest to zawsze duży wysiłek psychiczny. Czasem prowokuje to dość schizofreniczną sytuację – myślę o dialogu, w którym mamy do czynienia z kilkoma postaciami. Myślę, że pierwsza rzecz, której wymaga ta praca – powtarzam to wielokrotnie swoim studentom – to empatia. Trzeba umieć wejść w kogoś, wczuć się w postać, stać się kimś innym. Wszystkie moje postacie to ja.

**M.S.:** Drugi sposób – może trochę łatwiejszy, ale też bardziej szatański – to nie tyle stawianie się postacią, ile szukanie siebie w postaci. To jest metoda, którą ja się posługuję. Szukam w swoich postaciach tych wątków, które mnie samą interesują.

**J.H.:** Tak, ja również zawsze piszę poprzez siebie, aczkolwiek nie powiedziałabym, że piszę o sobie, bo wydaje mi się, że to byłoby zbyt nudne. Zdecydowanie zawsze piszę poprzez siebie.

**A.G.:** Korzystając z okazji, że mam możliwość moderowania naszego spotkania, zadam ostatnie pytanie, wychodzące już poza problematykę samego tekstu. Kilka lat temu założyliście Stowarzyszenie Dramatopisarzy i Dramaturgów Polskich. Czy to była jakaś próba podniesienia pozycji zawodowej dramatopisarza? Co stanowiło przyczynę Waszej decyzji oraz co dziś wynika z działalności tego Stowarzyszenia?

**A.P.:** Okazało się, że nasze zdolności organizacyjne nie są najlepsze, to znaczy do dziś jeszcze nie zarejestrowaliśmy naszego Stowarzyszenia. Działa więc ono półformalnie. Mamy natomiast prężnie rozwijającą się stronę internetową.

**M.S.:** Duża w tym wszystkim zasługa Artura Pałygi, który był inicjatorem całego przedsięwzięcia. Kiedy spotkaliśmy się w Instytucie Teatralnym w Warszawie, mieliśmy poczucie, że dzieje się coś wielkiego i że ten akt założycielski odmieni rzeczywistość polskiego teatru. W trakcie naszych licznych rozmów bardzo często wyłaniały się te same tematy i problemy: prawa autorskie, honoraria, umowy z teatrami, podniesienie prestiżu autora. Chodziło nam też o możliwość wspólnego wypowiedzania się jako Stowarzyszenie. Gdzieś po drodze utknęliśmy, co spowodowane było z jednej strony indywidualnymi i pilnymi projektami każdego

z nas, z drugiej strony zaś brakiem urzędniczej determinacji, która pozwoliłaby nam doprowadzić tę sprawę do końca. Mam jednak nadzieję, że nam się uda, ponieważ na pewno jest to potrzebna inicjatywa.

E.W.: Bardzo dziękuję naszym gościom za przybycie i dyskusję, a zgromadzonej publiczności za udział w naszym spotkaniu.

*Panel dramatopisarzy odbył się 19 maja 2017 roku w Sali Rady Wydziału na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w ramach ogólnopolskiej konferencji naukowej „Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru”.*

*Opracowały Magdalena Figzał-Janikowska i Aneta Głowacka*

#### **Text as an Object**

#### **A Playwright's Panel**

**with the Participation of Julia Holewińska, Marzena Sadocha and Artur Pałyga**

**Chaired by Ewa Wąchocka and Aneta Głowacka**

**Summary:** The playwright's panel took place at the Faculty Council Hall of the Department of Philology of the University of Silesia in Katowice as an event accompanying the national academic conference *Writing for the Stage – Narrations of Modern Theatre*. Among the invited guests were Julia Holewińska, Marzena Sadocha i Artur Pałyga. The audience and the interlocutors were represented by the conference participants and the academic community. The discussion concentrated around the issues connected with contemporary writing for theatre, and it concerned, among different subjects, the role of the theatrical text in the process of creating a stage production, the ways of writing for the stage and the factors determining various authorial strategies. The playwrights attempted to reflect over their own roles as artists, to define their understanding of theatre, which influences the employed artistic strategies and the manner of working with the text. They shared their thoughts on the aesthetic changes in contemporary theatre, where an increasingly greater role is played by fine arts and media and the directors more and more often share the responsibility for the staging with their co-workers. The discussion also raised the motif of dramatic manifestos, which, once published by playwrights as separate texts, are now woven into the works written for the stage.

**Keywords:** theatrical text, playwright, writing for the stage, authorial strategies

## Text als ein Objekt

### Podiumsdiskussion der Dramatiker

in Gegenwart von Julia Holewińska, Marzena Sadocha u. Artur Pałyga

Führung: Ewa Wąchocka u. Aneta Głowacka

**Zusammenfassung:** Die Podiumsdiskussion der Dramatiker fand in dem Saal des Fakultätsrates der Philologischen Fakultät der Schlesischen Universität in Kattowitz als das die gesamtpolnische wissenschaftliche Konferenz *Schreiben für die Bühne – Narrationen des gegenwärtigen Theaters* begleitende Ereignis statt. Unter eingeladenen Gästen waren: Julia Holewińska, Marzena Sadocha und Artur Pałyga. Das Publikum und die Gesprächspartner stellten die Konferenzteilnehmer und die akademische Gemeinschaft dar. Die Diskussion konzentrierte sich auf die mit dem Schreiben für die Bühne verbundenen Themen und betraf unter anderem die Rolle eines Theatertextes im Prozess der Entstehung des Bühnenwerkes, die Methoden des Schreibens für die Bühne und die verschiedene Autorenstrategien determinierenden Faktoren. Die Dramatiker bemühten sich, die Rolle des Schöpfers zu ergründen und ihr eigenes, die angewandten Schöpfungsstrategien und Methoden der Arbeit am Text beeinflussendes Verständnis vom Theater zu definieren. Sie austauschten sich über ästhetischen Wandel im heutigen Theater, in dem Medien und bildende Künste immer mehr an Bedeutung gewinnen und die Theaterregisseure die Verantwortung für künstlerische Gestaltung des Bühnenwerkes immer häufiger mit ihren Mitarbeitern teilen. Aufgegriffen wurde überdies das Thema der dramaturgischen Proteste, die einst von den Dramatikern in Form von getrennten Texten veröffentlicht, heutzutage in die für Bühnenzwecke geschriebenen Werke mit eingeflochten werden.

**Schlüsselwörter:** Theatertext, Dramatiker, Schreiben für die Bühne, Autorenstrategien