PTJ Polish Theatre Journal

Roman Pawłowski

W stronę prywatności.
Notatki o współczesnym teatrze non-fiction

www.polishtheatrejournal.com

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Roman Pawłowski

W stronę prywatności. Notatki o współczesnym teatrze non-fiction

To nie jest obiektywny tekst, napisany z perspektywy wszechwiedzącego obserwatora życia teatralnego, pokazujący rozwój teatru dokumentalnego na przestrzeni ostatnich stu lat. To notatki kogoś, kto przez kilkanaście lat zajmował się teatrem dokumentu, najpierw jako krytyk, potem jako praktyk, dramaturg i kurator teatralny. Próba uchwycenia kierunku, w jakim rozwija się współczesny teatr non-fiction i zapis własnych doświadczeń z dokumentem na scenie.

* * *

To się zaczęło dokładnie dwadzieścia lat temu. W 1995 roku na Festiwalu Fringe w Edynburgu zobaczyłem spektakl, wobec którego moje wypracowane na studiach teatrologicznych kryteria oceny legły w gruzach. Zatytułowany był enigmatycznie *20-52*, zrealizowała go grupa Grassmarket Project z Edynburga, reżyserował jej szef Jeremy Weller. Tytuł pochodził od nazwy formularza, który służby więzienne w Wielkiej Brytanii wypełniają w przypadkach samookaleczenia lub śmierci więźnia. Bohaterką była czarnoskóra kobieta, która prowadzi prywatne śledztwo w sprawie śmierci swojego brata bliźniaka w areszcie w Manchesterze. Tym, co różniło przedstawienie *20-52* od tysiąca innych prezentowanych w tym samym czasie na edynburskim festiwalu był fakt, że nie mieliśmy do czynienia z fikcją, tylko z prawdą. W głównej roli wystąpiła Stephanie Lightfoot-Bennett, która zagrała samą siebie. To jej brat, Leon Patterson, został znaleziony w celi sześć dni po aresztowaniu. Pozostałe role – między innymi prawnika pomagającego bohaterce i jej partnera – zagrali profesjonalni aktorzy. Spektakl był częścią kampanii społecznej w sprawie niewyjaśnionych przypadków śmierci w brytyjskich więzieniach, po przedstawieniu bileterzy rozdawali widzom ulotki stowarzyszenia INQUEST, które zajmowało się tym problemem.

Byłem bezradny wobec tego spektaklu. Na studiach uczono mnie, że teatr jest reprezentacją rzeczywistości, laboratorium fikcji, w którym aktorzy przeżywają emocje w imieniu widzów. Tymczasem tutaj emocje były prawdziwe: podczas kłótni małżeńskiej mąż Stephanie demolował scenografię, kawałki mebli leciały na widownię. Dialogi były improwizowane, nikt nie przejmował się dykcją ani logiką. Długie pauzy podkreślały upływ czasu, jak w życiu. Pod koniec spektaklu na widowni zapalały się światła i Stephanie zwracała się do publiczności: „Chciałabym, aby to była fikcja. Ale to zdarzyło się naprawdę. Moja walka trwa".

To nie było jedyne przedstawienie z prawdziwą historią i realnym bohaterem na scenie, jakie widziałem tego lata w Edynburgu. W tej samej sali Teatru Traverse swój monodram pokazywała Ningali Josie Lawford, aborygenka z Wielkiej Pustyni Piaszczystej, która została aktorką w Sydney. W spektaklu idzie wstecz po swoich kulturowych śladach: zaczyna opowieść jako kobieta z klasy średniej, w żakiecie i ze starannie uczesanymi włosami, a kończy naga, z ciałem pomalowanym farbami, tańcząc pierwotne tańce aborygenów. Przedstawienie, grane w wielu

językach: aborygeńskich, angielskim i mieszaninie obydwu – kreolskim dotykało tematu kulturowej tożsamości, którą cywilizacja stara się zacierać, a która żyje w ukryciu w każdym z nas. Czy mam dodawać, że spektakl zatytułowany był własnym imieniem bohaterki: „Ningali"?

Nie miałem pojęcia, jak pisać o tych przedstawieniach. Tradycyjne kryteria oceny rzemiosła teatralnego upadały wobec obecności na scenie prawdziwych bohaterów tych historii. Ich umiejętności aktorskie schodziły na dalszy plan, podobnie jak forma inscenizacji, ważniejsza była świadomość, że obcujemy z realnymi osobami. Ich siła i spontaniczność rozbijały teatralny sztafaż od środka i zacierały granice między teatrem a rzeczywistością. Co to było: psychodrama? Na psychodramy nie sprzedaje się biletów i nie powtarza się ich codziennie wieczorem. Talk show? Też nie, nie było prowadzącego, który zadawałby pytania, ani publiczności, reagującej na wypowiedzi gościa. To był jakiś nowy gatunek – w relacji dla „Gazety Wyborczej" nazwałem go wtedy teatrem *vérité*, w analogii do cinema *vérité*, kierunku we francuskim kinie dokumentalnym, który stawiał prawdę wyznania ponad efektownym kadrowaniem. Był to dla mnie przejaw zwątpienia w siłę fikcyjnej fabuły, a zarazem świadectwo procesów emancypacyjnych, jakie zachodziły w zachodnich społeczeństwach. Bohaterami tych przedstawień byli ludzie, którzy zazwyczaj nie mają głosu, ze względu na pochodzenie społeczne, rasę lub przynależność etniczną. Scena dawała im możliwość wypowiedzi.

Nie tylko ja miałem problem z tym zjawiskiem: publiczność masowo wychodziła ze spektaklu *20-52*, zniesmaczona przekleństwami i naturalizmem zachowań. Podobny problem miała krytyka, która oskarżała takie widowiska o epatowanie cierpieniem. Rok wcześniej burzliwą dyskusję wywołał spektakl wybitnego amerykańskiego choreografa Billa T. Jonesa *Still/Here*, w którym wykorzystano nagrane głosy i obrazy ludzi chorych na AIDS. Zdaniem niektórych recenzentów używanie prawdziwych życiorysów stawiało teatr *vérité* poza zasięgiem krytyki artystycznej. Arlene Croce, recenzentka tańca „The New York Times", odmówiła napisania recenzji z tego przedstawienia i zamiast niej opublikowała oskarżycielski artykuł, w którym zarzucała spektaklowi żerowanie na cierpieniu innych i zaliczyła go do „sztuki ofiar".

Problem z teatrem *vérité* nie polegał chyba jednak na szantażu emocjonalnym, ale na wykorzystaniu narzędzi starego teatru reprezentacji do zupełnie nowych celów. Publiczność przyzwyczajona do skrótu i metafory źle znosiła dosłowność tych przedstawień, aktorstwo, graniczące z weryzmem, wklejanie cytatów z rzeczywistości w teatralną konwencję. Musiał powstać nowy, odrębny język teatralny, aby uprawdopodobnić obecność realnego w królestwie fikcji. O nim chcę w tym tekście opowiedzieć.

* * *

W czerwcu 2008 roku Janek Turkowski, współpracownik Ośrodka Teatralnego Kana w Szczecinie na pchlim targu we wschodnich Niemczech kupił projektor i pudło 8-milimetrowych amatorskich filmów. Licząca sześćdziesiąt cztery rolki kolekcja była zapisem prywatnego życia mieszkanki NRD z lat 60. i 70.: spotkań towarzyskich, wycieczek, wakacyjnych wypraw. Jedynym śladem po właścicielce było imię, pozostawione na pudełkach.

Turkowski postanowił przeprowadzić śledztwo w sprawie tożsamości występującej w filmach kobiety. Przez dwa lata analizował filmy i szukał w Niemczech jej śladów. To, co odnalazł, stało się kanwą spektaklu *Margarete*, który powstał w 2010 roku w Ośrodku Teatralnym Kana w Szczecinie. Przedstawienie, nazywane przez autora wideo-gawędą, przypomina rodzinne spotkanie. Turkowski wyświetla fragmenty filmów i opowiada o nich. Publiczność siedzi dookoła małego ekranu na szydełkowanym chodniku i popija herbatę z filiżanek. Wspólne oglądanie filmów zmienia się w nostalgiczną podróż w przeszłość, a zarazem w intymny seans wspomnień.

Nie znałem spektaklu Janka Turkawskiego, kiedy jesienią 2012 roku zaczynaliśmy z reżyserem Marcinem Wierzchowskim w poznańskim Teatrze Nowym projekt *Jeżyce Story*, którego byłem dramaturgiem. A jednak między tymi dwoma przedsięwzięciami istniała wspólna nić, tak jakbyśmy się zmówili. Nas również interesowała prywatność i codzienność, tyle że w skali jednej dzielnicy.

Projekt *Jeżyce Story* wynikł z potrzeby zbadania kontekstu społecznego, w którym działa Teatr Nowy. Jeżyce, gdzie mieści się jego siedziba, to specyficzna dzielnica, jedna z najpiękniejszych w Poznaniu, a zarazem najbardziej zaniedbanych. W secesyjnych kamienicach mieszkają obok siebie beneficjenci transformacji z klasy średniej i ludzie, którzy stracili bezpieczeństwo socjalne i znaleźli się na marginesie. Właściciele odzyskiwanych kamienic wysiedlają starych lokatorów, wprowadzając na ich miejsce studentów, którzy nieświadomie stają się częścią mechanizmu gentryfikacji. Nowe apartamentowce sąsiadują z zaniedbanymi domami, o które nikt nie dba.

Dostrzegliśmy w tej pracy szansę na sprawdzenie, na ile losy mieszkańców jednej poznańskiej dzielnicy mogą być odzwierciedleniem szerszych procesów zachodzących w Polsce i na świecie, związanych z przemianami społecznymi, demografią, emancypacją, zmianami własnościowymi. Interesowało nas, czy można za pomocą części opowiedzieć o całości, czy z lokalnej perspektywy można poznać i zrozumieć globalne zjawiska – i jaką rolę ma do odegrania w tym wszystkim teatr i jego twórcy.

Inspiracją były dla nas zarówno doświadczenia brytyjskiego teatru *vérité*, jak i rosyjskiego Teatru.doc – moskiewskiej grupy teatralnej, założonej na początku XXI wieku, specjalizującej się w scenicznych dokumentach. To od nich zaczerpnęliśmy nieco tylko zmodyfikowaną metodę teatralnego verbatimu, polegającą na przenoszeniu do teatru cytowanych jeden do jednego wypowiedzi prawdziwych osób. Wywiady z bohaterami i bohaterkami prowadzili sami aktorzy i aktorki: byli to ich znajomi i znajome, sąsiedzi i sąsiadki, osoby polecone przez rodzinę i przyjaciół lub podpowiedziane przez nas. Chodziło o zbudowanie bliskiej relacji między wykonawcą a graną postacią.

Aktorzy nagrali w sumie dwadzieścia dwie rozmowy, zarówno z osobami znanymi w mieście: przedsiębiorcą Jackiem Jaśkowiakiem (późniejszym prezydentem Poznania) i raperem Peją, jak i całkiem anonimowymi, jak zagrożona eksmisją lokatorka kamienicy czy trzy sąsiadki, opiekujące się dzikimi kotami. Z fragmentów rozmów skonstruowaliśmy scenariusze czterech półtoragodzinnych odcinków, każdy poświęcony jednemu tematowi. W *Lokatorach* była nim relacja między człowiekiem i jego miejscem zamieszkania, w *Buntownikach* – energia przekraczania

granic i zmiany świata, w *Graczach* – męska tożsamość, a *Mieście kobiet* – sytuacja współczesnej kobiety.

To doświadczenie okazało się wyjątkowe i dla aktorów, którzy z wykonawców stali się współtwórcami, i dla bohaterów, którzy zobaczyli na scenie swoje życie. Granica między teatrem a rzeczywistością zacierała się, kiedy bohaterowie wychodzili na scenę do oklasków razem ze swoimi odtwórcami albo z widowni dopowiadali niektóre kwestie. Czasem spektakl miał działanie katarktyczne, jak w przypadku postaci emerytowanego robotnika i jego syna, anarchisty i muzyka rockowego: ich sceniczny dialog, który zbudowaliśmy z przeprowadzonych osobno wywiadów, był ich pierwszą tak szczerą rozmową o wyznawanych wartościach – tym, co ich łączy i tym, co dzieli.

Przedłużeniem projektu było wyjście z przedstawieniem w przestrzeń Rynku Jeżyckiego, handlowego i społecznego centrum dzielnicy, gdzie dwukrotnie zorganizowaliśmy „Rynek Opowieści Jeżyckich". Na kilka godzin w niedzielę aktorzy przejmowali stragany i odgrywali tam fragmenty swoich monologów. Granica konwencji została całkowicie zatarta, widzowie i przechodnie rozmawiali z aktorami tak, jakby byli w rzeczywistości granymi postaciami. Widziałem jakie reakcje wywoływał monolog Rugbysty w wykonaniu Sebastiana Greka – niektórzy widzowie byli przekonani, że to nie aktor, ale prawdziwy gracz w rugby na wózkach, który odbudował swoje życie po wypadku dzięki ekstremalnemu sportowi. Podobne reakcje wywoływała Agnieszka Różańska w roli ginekolożki z lokalnego szpitala. W pewnym momencie jedna z widzek pochyliła się nad córką i powiedziała: „Popatrz, dziecko, ta pani była przy twoich narodzinach!".

* * *

Nie jest łatwo rozpoznać kierunek zmian, jeśli ich obserwator znajduje się w samym środku procesu. Nie ulega jednak wątpliwości, że *Jeżyce Story*, podobnie jak *Margarete*, realizują model teatru dokumentalnego inny od tego, który powstał w latach 20. i 30. XX wieku pod wpływem idei lewicowych i praktykowany był przez cały niemal wiek XX w Europie i Stanach Zjednoczonych. Pojawienie się dokumentu w teatrze było pierwotnie związane z wejściem na arenę publiczną nowego aktora: klasy robotniczej. Bohaterem pierwszych przedstawień dokumentalnych nie była jednostka, ale klasa, ich charakter był wyraźnie propagandowy i dydaktyczny, a forma – masowa, korzystająca z jednej strony z formuły ludowego teatru, z drugiej z nowoczesnych środków audiowizualnych: fotografii, radia i filmu, wzmacniających przekaz. Tematy krążyły najczęściej wokół sytuacji socjalnej mas pracujących: amerykańskie grupy teatralne, działające w ramach Federal Theatre Project w czasach New Dealu, podejmowały kwestie zatrudnienia i problemów z mieszkaniami czynszowymi, Erwin Piscator w Niemczech wystawiał wielkie widowiska na temat kluczowych momentów z historii ruchu robotniczego, sowieckie TEREWSAT-y, czyli proletariackie teatry satyry, walczyły z ideologią mieszczańską, a Niebieskie Bluzy inscenizowały w fabrykach i na ulicach agitacyjne widowiska w konwencji żywej gazety.

Klasowy charakter miał także pierwszy polski spektakl dokumentalny – faktomontaż Leona Schillera i Aleksandra Wata *Polityka społeczna R.P.*, w którym optymizm polityki rządu konfrontowany był z danymi statystycznymi o skali ubóstwa, liczbie wypadków przy pracy

i poziomie bezrobocia. Pokazany na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, kontestował osiągnięcia młodego państwa i prezentował rzeczywistość z perspektywy mas robotniczych, z którymi utożsamiali się lewicowi twórcy.

Schillerowski Zeittheater, „teatr czasu" podejmujący najważniejsze tematy swojej epoki: kwestie nierówności ekonomicznych, wojny, wyzysku, ustanowił nową relację między teatrem a rzeczywistością. Świetnie to ujął Bertolt Brecht, pisząc o Piscatorze, że ten:

> „zmienił scenę w halę maszyn, a widownię w salę zebrań. Dla Piscatora teatr był parlamentem, a publiczność – ciałem ustawodawczym. Temu parlamentowi przedstawiano w sposób bardzo plastyczny wielkie sprawy publiczne, domagające się rozstrzygnięcia. Zamiast przemówienia posła na temat pewnych spraw społecznych i niedopuszczalnych stosunków, pojawiała się artystyczna kopia tych stosunków. Scena miała ambicję, by umożliwić swemu parlamentowi, publiczności, podjęcie politycznych decyzji na podstawie ich odbicia, statystyk, dokumentów i haseł. Scena Piscatora nie rezygnowała z oklasków, lecz bardziej jeszcze pragnęła dyskusji"[1].

Polski teatr dokumentu rozwijał się po wojnie w podobnym kierunku. Czy to był *Epilog norymberski* w reżyserii Jerzego Antczaka, zrealizowany w Teatrze TV w 1969 roku, czy głośne spektakle dokumentalne lat 80. i 90.: *Oskarżony: Czerwiec Pięćdziesiąt sześć* Izabeli Cywińskiej i *Kto tu wpuścił dziennikarzy* Marka Millera – bohaterem zawsze była jakaś zbiorowość, podzielona na głosy. W przypadku *Epilogu*… opartego miedzy innymi na stenogramach procesu norymberskiego, byli to kaci i ofiary nazistowskiej machiny zbrodni wojennych, w spektaklu Cywińskiej – uczestnicy i świadkowie robotniczego buntu z 1956 roku, w spektaklu Millera – dziennikarze państwowych mediów, piszący o strajku w Stoczni Gdańskiej w 1980 roku. Perspektywa indywidualna była tu o tyle istotna, o ile odnosiła się do całego zjawiska, jakim był nazizm czy robotnicze zrywy w komunistycznej Polsce. Indywidualny los ustępował mechanizmom historii, bohaterowie byli świadkami wielkich procesów, które ich przerastały, a wzruszenie brało się ze świadomości, że podobnie jak oni, także i my jesteśmy przedmiotem, a nie podmiotem historii.

Widać było to świetnie w przedstawieniach z początku XXI wieku, jak *Transfer!* Jana Klaty, poświęcony problemowi wielkich migracji po II wojnie światowej, czy sztuka *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw* Pawła Demirskiego, poruszająca problem wyzysku i łamania praw pracowniczych. Wielkie procesy społeczne zostały tu pokazane poprzez losy jednostek, miażdżonych przez historię lub system: w przedstawieniu Klaty byli to Polacy i Niemcy przymusowo przesiedleni w wyniku powojennych zmian granic, w dramacie Demirskiego – robotnik, który zginął w wypadku w łódzkiej fabryce lodówek i jego żona, walcząca o prawdę i odszkodowanie.

W nowym teatrze dokumentu zmienia się optyka, indywidualne doświadczenie nie musi już być częścią całości, może być wartością samą w sobie. Mikrohistoria zostaje przeciwstawiona wielkiej historii, jednostka staje w centrum uwagi. Obok kwestii społecznych i wielkich narracji pojawiają się historie prywatne, intymne, nie aspirujące do objaśniania

1 Cyt. za: Erwin Piscator, *Teatr polityczny*, przeł. Roman Szydłowski, Wydawnictwa Artystyczna i Filmowe, Warszawa 1982, s. 11.

skomplikowanych mechanizmów współczesnej polityki i ekonomii. Towarzyszy temu poszukiwanie nowych, kameralnych form spotkania z widzem – spektakle grane są w prywatnych mieszkaniach i innych nieteatralnych przestrzeniach, zazwyczaj dla małej publiczności, w bliskim kontakcie z widzem.

Impuls do zmian przyszedł jednocześnie z Niemiec i Rosji, gdzie na początku wieku niezależne zespoły eksperymentowały z formą teatru-świadectwa. To przede wszystkim działalność kolektywu Rimini Protokoll z Berlina, który po raz pierwszy na taką skalę pracował z nieprofesjonalnymi aktorami, zwanymi „ekspertami życia" oraz Teatru. doc z Moskwy, grupy reżyserów, dramaturgów i aktorów, uprawiających verbatim, czyli najbardziej ortodoksyjną wersję teatru non-fiction, opartą na cytowanych słowo w słowo wypowiedziach prawdziwych bohaterów. Pamiętam jeden z pierwszych spektakli Stefana Kaegi, współtwórcy Rimini Protokoll – *Torero Portero* (2001). Bohaterami byli portierzy z Cordoby w Argentynie, którzy stojąc na ulicy w Düsseldorfie, opowiadali o swojej codziennej rutynie pracy, a widzowie siedzący w galerii słuchali ich opowieści za pomocą słuchawek, z dystansu. Silne wrażenie wywarł na mnie także spektakl *Doc.tor* (2005) Teatru.doc – dokumentalna sound-drama Władimira Pankowa według sztuki Jeleny Isajewej o życiu prowincjonalnego lekarza, który w skrajnie trudnych warunkach, bez leków i narzędzi, za to z nieodłączną butelką wódki leczy ludzi i odbiera porody. W obu przypadkach była to dla mnie kontynuacja myślenia brytyjskiego teatru *vérité*, teatru mikrohistorii codzienności, z którym zetknąłem się dekadę wcześniej w Edynburgu.

W Polsce pierwszym projektem tego rodzaju był „Szybki Teatr Miejski" kuratorowany przez dramatopisarza Pawła Demirskiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w latach 2004–2005. W jego ramach dziennikarze i reżyserzy realizowali przedstawienia, oparte na materiałach reporterskich i własnej pracy dokumentacyjnej. Tematy pochodziły z pierwszych stron gazet: neonazizm, bezdomność, podziemie aborcyjne, ale narracja była inna niż w dokumentalnych przedstawieniach lat 60. czy 80. Globalne problemy pokazywane były z perspektywy zwyczajnych ludzi, jak w spektaklu *Padnij* Demirskiego, w którym na udział polskich żołnierzy w wojnie w Iraku patrzyliśmy oczami ich żon, czekających na powrót mężów z misji i przeżywających dojmujące uczucie traumy, strachu i pustki. Scenariusz spektaklu, podobnie jak w późniejszym o siedem lat projekcie *Jeżyce Story*, powstał na bazie wywiadów, jakie dramaturg i aktorki przeprowadziły z żonami polskich żołnierzy w jednym z zielonych garnizonów w zachodniej Polsce.

Niektóre z przedstawień STM, jak *Padnij* i *Nasi*, pokazywane były w mieszkaniach prywatnych, dla garstki widzów, praktycznie bez dekoracji. Scenariusze były z założenia surowe, a aktorzy stosowali oszczędne środki. Wszystko po to, aby stworzyć iluzję spotkania z rzeczywistym doświadczeniem.

Bezpośrednią inspiracją dla projektu STM były gościnne występy Teatru.doc z Moskwy, który w 2003 roku w ramach festiwalu dramaturgii rosyjskiej „Saison Russe" pokazał w gdańskim Teatrze Wybrzeże kilka spektakli zrealizowanych metodą verbatim. Były to *Zbrodnie namiętności* Galiny Sinkiny – opowieść o kobietach, skazanych za morderstwa w afekcie, *Wielkie żarcie* Aleksandra Wartanowa i Rusłana Malikowa – portret pracowników mediów i *Gej* Aleksandra Wartanowa – sztuka o rosyjskich homoseksualistach, oparta na wpisach na gejowskim portalu.

Ale ważne były też doświadczenia Demirskiego przywiezione z Londynu, ze stażu w Teatrze Royal Court, który na przełomie wieków rozwijał teatr dokumentu i metodę verbatim. Geografia wpływów zmieniła się, nowe idee napływały już nie z jednego kierunku, ale z wielu stron, adaptowane do polskich warunków i teatralnego kontekstu.

* * *

Podstawową kwestią, jaka pojawia się podczas pracy z materiałem dokumentalnym, jest problem reprezentacji. Czy przenosząc na scenę realne historie, zbliżamy się rzeczywiście do prawdy o rzeczywistości? Przecież poddajemy je obróbce, wybieramy momenty ciekawe z dramaturgicznego punktu widzenia, zamykamy opowieść życia w piętnastominutowym monologu. Co daje autorowi lub autorce spektaklu do tego prawo? Gdzie jest granica między artystycznym przetworzeniem a manipulacją i instrumentalizacją? Kto kieruje narracją i w jakiej sprawie opowiada?

Twórcy wczesnego lewicowego teatru dokumentalnego z początku XX wieku nie mieli problemu z odpowiedzią na te pytania: działali w interesie klasy wyzyskiwanej, teatr był dla nich sceną politycznego sporu. Schiller w wykładzie *Upadek teatru burżuazyjnego* w 1930 roku pisał wprost:

> Dziś pracownik sztuki musi chcąc nie chcąc się liczyć z faktem, że na horyzoncie historii pojawiła się nowa klasa, która otwarcie walczy już nie o „równouprawnienie", ale o hegemonię w rywalizacji o dzień jutrzejszy[2].

Dzisiaj, kiedy klasowy hegemon zszedł ze sceny na skutek załamania się poprzedniego systemu politycznego i zmian w globalnej ekonomii, teatr dokumentalny musi szukać nowego programu i nowego punktu odniesienia. Wypowiedź w imieniu jakiejś grupy społecznej zostałaby odebrana jako uzurpacja i nadużycie. Liczy się indywidualny głos. Jak jednak sprawić, by teatr go nie zafałszował? Jak uczynić realnego bohatera podmiotem, a nie przedmiotem dokumentalnej opowieści?

Odpowiedzią na te dylematy może być teatr autobiograficzny, oparty na własnych doświadczeniach twórców. Do tego nurtu należał monodram australijskiej aborygenki *Ningali*. Na polskim gruncie pierwszy dostrzegł i wykorzystał potencjał osobistej historii Wojtek Ziemilski. W głośnym performansie *Mała narracja* z 2010 roku opowiedział historię swego dziadka, hrabiego Wojciecha Dzieduszyckiego, który pod koniec życia został oskarżony o współpracę z Urzędem Bezpieczeństwa, a następnie ze Służbą Bezpieczeństwa. Dzieduszycki przeprosił w telewizji wszystkich, których spotkała krzywda z jego strony i wycofał się z życia publicznego. Miał wówczas 94 lata. Dwa lata później, w 2008 roku, zmarł. Do śmierci nie wychodził z domu.

Ziemilski nadał spektaklowi formę wykładu, w którym donosy na dziadka splatają się z jego osobistym komentarzem. Tło budują pokazywane na ekranie zapisy wideo przedstawień teatralnych i tanecznych, których tematem jest kwestia ciała i tożsamości oraz filmowe zdjęcia dziadka. Pytanie o prawdziwy charakter współpracy Dzieduszyckiego

2 Leon Schiller, *Upadek teatru burżuazyjnego*, w: tegoż, *Droga przez teatr 1924–1939*, oprac. Jerzy Timoszewicz, PWN, Warszawa 1983, s. 81.

z UB staje się punktem wyjścia do pytania o tożsamość samego artysty. Ziemilski należy do generacji dorastającej po upadku komunizmu, dużą część młodości i dorosłego życia spędził zagranicą – w Kanadzie, Francji i Portugalii. W konfrontacji z historią i rodzinną przeszłością, która próbuje zawładnąć jego życiem, zadaje pytanie: „Czy każdy z nas nie jest self-made manem? Czy nie jest przede wszystkim swoim ciałem? Czy nie na nim się zaczyna i nie na nim kończy?" – i wymienia wszystkie daty z polskiego kalendarza, które chciałby zapomnieć: 1 września, 17 września, 8 maja, 3 maja, 1 sierpnia, 13 grudnia, 4 czerwca. Od historii jednak uciec nie można.

Kontynuacją tych poszukiwań był spektakl *W samo południe*, który Ziemilski zrealizował z aktorami Teatru im. Szaniawskiego w Wałbrzychu w 2013 roku. Blisko ćwierć wieku po pierwszych demokratycznych wyborach pytał o to, co zostało z ówczesnych ideałów. Tu również – podobnie jak w projekcie *Jeżyce Story* – aktorzy byli współtwórcami: dotarli do kandydatów do Sejmu i Senatu z regionu wałbrzyskiego z 1989 roku i rozmawiali o ich dalszych losach. Ale ich rola na tym się nie kończyła. Drugim źródłem scenariusza były ich własne skojarzenia, wspomnienia i anegdoty, związane z polską transformacją. Katalizatorem pamięci były prywatne przedmioty: kaseta z *Psami* Władysława Pasikowskiego, szlafrok ukochanej babci, kluczyki do samochodu, stare czasopismo. Za ich pomocą aktorzy wywoływali na scenie wspomnienia pierwszych zagranicznych podróży, pierwszych konsumpcyjnych szaleństw, pierwszych zarobionych pieniędzy i pierwszych miłości.

Spektakl Ziemilskiego mówił o wybiórczej pracy pamięci i osobistej perspektywie na historię. Kupno adidasów czy pierwsza komunia urastały w nim do tej samej rangi, co historyczne przemiany. Mała narracja przeciwstawiona została wielkiej, historycznej i w jej ramach budowała własną przestrzeń wolności.

W ślady Ziemilskiego idą kolejni twórcy. Dwa kolejne przedstawienia w tym nurcie oparte są w całości na wątkach autobiograficznych aktorów i aktorek: to *Synek* Marcina Gawła w reżyserii Macieja Podstawnego (Zabytkowa Kopalnia Węgla Kamiennego Guido, Zabrze 2013) i *Tato nie wraca* Agnieszki Przepiórskiej w reżyserii Piotra Ratajczaka (Teatr WARSawy, 2013). W obu przypadkach wykonawcy mierzą się z własną, intymną narracją: w monodramie Gawła jest to opowieść o śląskiej tożsamości i rozdarciu między przywiązaniem do tradycji a potrzebą emancypacji, u Przepiórskiej – historia młodej kobiety, która dorastała bez ojca. Ciekawe, że w obu przedstawieniach na warstwę faktów nałożony został filtr teatralnej fikcji: w *Synku* były nim odwołania do Franza Kafki, Marcina Lutra i dziejów Indian amerykańskich oraz kolażowa, postdramatyczna forma, w spektaklu Przepiórskiej historia aktorki została zakamuflowana w losach fikcyjnej pracownicy banku, odnajdującej w jednym z klientów utraconego przed laty ojca. Teatralna forma jest tu buforem, chroniącym intymność aktorów, buduje dystans i uniwersalizuje jednostkowe doświadczenie. Te przedstawienia eksplorują przestrzeń pomiędzy teatrem osobistych faktów i teatralnej fikcji.

Nurt auto-teatru wpisuje się w przemiany, jakim ulega prywatność pod wpływem nowych technologii. Media społecznościowe, takie jak Facebook, Twitter, Snapchat zamieniają prywatne życie w całodobową publiczną transmisję, nadawaną w formie zdjęć, filmów i statusów. Za pomocą emotikonów ich użytkownicy mogą wyrażać rozliczne stany emocjonalne, od zachwytu, nadziei i uczucia docenienia, po smutek,

zawód i poczucie niższości. Wystarczy jeden klik i narracja naszego życia staje się udziałem milionów. Teatr autobiograficzny jest więc z jednej strony odpowiedzią na klęskę wielkich narracji, które fascynowały dokumentalistów w XX wieku, z drugiej reakcją na demokratyzację przekazu medialnego i kultury, którą tworzą dzisiaj sami użytkownicy.

* * *

Czy można pójść dalej i rozbić całkowicie konwencję teatralną? Uczynić z teatru dokumentalnego po prostu dokument, realizowany za pomocą medium teatru? To między innymi było przedmiotem naszych poszukiwań w ramach programu „Teren TR", który realizowaliśmy z zespołem TR Warszawa w sezonie 2014/2015. Byłem kuratorem tego projektu. Trzy z pięciu warsztatowych przedstawień, zrealizowanych w jego ramach, miało charakter dokumentalny. W dwóch przypadkach bazą były osobiste doświadczenia twórców, w jednym – biografie aktorów, biorących udział w spektaklu. Piotr Trojan w spektaklu *Grind/r* opowiadał historię seksualnych spotkań z partnerami, których poznał za pomocą aplikacji randkowej na telefony komórkowe, Agnieszka Przepiórska w projekcie *Dokument podróży* zajęła się kwestią własnego pochodzenia – jako dorosła osoba dowiedziała się, że jej matka jest Żydówką. Z kolei w projekcie *Ewelina płacze* Anny Karasińskiej troje aktorów z zespołu TR Warszawa: Adam Woronowicz, Rafał Maćkowiak i Maria Maj zagrało samych siebie. Towarzyszyła im Ewelina Pankowska, która wcieliła się w postać innej znanej aktorki: Magdy Cieleckiej.

Wszystkie trzy projekty łączyła obecność prawdziwych bohaterów na scenie oraz fakt, że są oni ludźmi teatru. Wszystkie trzy poszukiwały nowej formy, która odchodziła od konwencji teatralnej w stronę spotkania. Najbardziej „teatralny" był *Grind/r* – rozgrywał się na małej scenie, w bliskim kontakcie z widzem. Ekscentryczne kostiumy (jeden z aktorów miał na głowie kalafior, inni – lateksowe gadżety do BDSM) i scenografia z luster budowały przestrzeń na pograniczu teatru i nocnego klubu. Wirtualność i realność zamieniły się miejscami: świat realny wydawał się fantastycznym snem, a wyświetlane na ekranie erotyczne chaty rzeczywistością. W pewnym momencie aktorzy łączyli się poprzez portal Chat Roulette z użytkownikami z całego świata, nieświadomymi, że uczestniczą w przedstawieniu teatralnym. Dla nich było to przedłużenie wirtualnej rzeczywistości.

Znacznie bardziej surowy i pozbawiony efektów był spektakl Agnieszki Przepiórskiej, który łączył performans z filmem. Podczas trwającego godzinę seansu aktorka pokazywała fragmenty filmu dokumentalnego o swoich poszukiwaniach żydowskich korzeni w Polsce i w Izraelu i na żywo je komentowała. Rolę jej matki (która nie zgodziła się na udział w filmie z obawy przed reakcjami otoczenia) zagrała aktorka Maria Maj. Ale nie historia rodzinnej tajemnicy była tu najważniejsza, lecz dialog z publicznością: w pewnym momencie Przepiórska przerywała projekcję i wspierana przez dziennikarza Jacka Żakowskiego inicjowała rozmowę z widzami na temat ich własnego pochodzenia i rodzinnych tajemnic. Po chwili milczenia odzywały się pierwsze głosy: ktoś opowiadał o swoim dzieciństwie w Oświęcimiu, w cieniu obozu w Auschwitz, ktoś inny – o nieobecnym ojcu, kolejna osoba deklarowała, że pochodzenie nie jest dla niej problemem. Kiedy oglądałem ten spektakl podczas gościnnych pokazów w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, publiczność

reagowała bardzo emocjonalnie, jakaś kobieta chciała zabrać głos, ale nie była w stanie nic powiedzieć i rozpłakała się. Spektakl zmienił się w seans osobistej pamięci, każdy z widzów musiał sam sobie odpowiedzieć na pytanie o własną tożsamość.

Jeszcze prostszym językiem teatralnym posłużyła się Anna Karasińska. Czwórka aktorów na pustej scenie wykonuje razem z choreografką ćwiczenia z improwizacji kontaktowej. Następnie wszyscy stają przodem do widowni i przedstawiają się jako adepci aktorstwa, którzy mają zastępować aktorów TR Warszawa nieobecnych z powodu innych zajęć. Scenariusz spektaklu powstał na bazie warsztatów, na których prawdziwi adepci próbowali wcielić się w role aktorów z zespołu TR Warszawa – na podstawie fantazji i plotkarskich doniesień starali się zrekonstruować ich upodobania, charaktery, przyzwyczajenia. Podobny proces powtarzają w spektaklu aktorzy - próbują jak najwierniej zrealizować postawione zadanie, co tworzy komiczny efekt obcości, grają bowiem samych siebie. Problem polega na tym, że źle się czują w swoich rolach: Maria Maj jako Janek nie chce grać Marii Maj, bo uważa, że jest za stara, Rafał Maćkowiak jako Monika narzeka, że o Rafale Maćkowiaku niewiele wiadomo, tylko Adam Woronowicz jako Kasia grająca Adama Woronowicza przechwala się, że obejrzał/obejrzała kilka razy film *Popiełuszko. Wolność jest w nas* i wie wszystko o swoim bohaterze. Tymczasem Ewelina Pankowska – jedyna która nie gra siebie – wpada w rozpacz, ponieważ nie potrafi zagrać Magdy Cieleckiej tak sugestywnie, jak pozostali warsztatowicze.

Problem aktorskiej tożsamości stał się tu punktem wyjścia do pytania o rozdźwięk między tym, co o sobie myślimy, jak widzą nas inni, a jacy jesteśmy naprawdę. Co jest rolą, a co rzeczywistością? Gdzie przebiega granica między prawdą a zmyśleniem? Jak wizerunek publiczny wpływa na prywatny? Ten spektakl pozwalał aktorom na wyjście ze swojej roli życiowej i spojrzenie na siebie niejako z boku. Dawał dystans, który pozwalał na przekroczenie własnych ograniczeń i szczerą, nawet bolesną opowieść o sobie, bez kabotyństwa i chęci przypodobania się publiczności.

* * *

W ostatniej scenie słynnego filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Amator* Jerzy Stuhr, grający rolę filmowca amatora, kierował kamerę na samego siebie i zaczynał opowiadać o własnym życiu. Ten finał różnie interpretowano – jako ucieczkę przed komunistyczną cenzurą w sferę prywatności, jako metaforę samoświadomości albo symboliczną scenę narodzin artysty. Mam wrażenie, że dzisiejszy zwrot teatru dokumentalnego w stronę prywatnych historii jest podobnym gestem. Po okresie rejestrowania rzeczywistości wracamy do pytania o własną tożsamość. Czy chowanie się w prywatne tematy oznacza koniec społecznego zaangażowania, dominującego do tej pory w teatrze non-fiction? Z całą pewnością nie. Bez poznania siebie nie można poznać i zrozumieć otaczającego świata. W tym sensie zwrot ku biografiom daje nadzieję.

Pierwodruk: *Faktomontarze Leona Schillera*, red. Anna Kuligowska-Korzeniewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskigo, Warszawa 2016, s. 351-361.

BIBLIOGRAFIA

Piscator, Erwin, Teatr polityczny, przeł. Roman Szydłowski, Wydawnictwa Artystyczna i Filmowe, Warszawa 1982.

Schiller, Leon, Droga przez teatr 1924–1939, oprac. Jerzy Timoszewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1983.