Pupa i trupa

Goły tyłek, jak to często bywa, rozpalił emocje. Tymczasem obnażając pośladki na premierze „Persony. Ciała Simone" w warszawskim Teatrze Dramatycznym, Joanna Szczepkowska obnażyła podziały tkwiące w środowisku teatralnym od lat.

© JAKUB OSTAŁOWSKI/FORUM

ANETA KYZIOŁ

Ostatnie tygodnie pokazały, że na gołych pośladkach Szczepkowskiej, podobnie jak na piłce nożnej i polityce, zna się w Polsce niemal każdy. I jak to zwykle w przypadkach wieloznacznych gestów bywa, każdy zobaczył w nich to, co zobaczyć chciał.

Co do samej Szczepkowskiej – w swoich tłumaczeniach kilkakrotnie zmieniała front. Raz twierdziła, że wystawiła tyłek przeciwko reżyserowi Krystianowi Lupie i jego teatralnym eksperymentom. Innym razem – przeciwnie – chwaliła reżysera i twierdziła, że goły tyłek był jej odpowiedzią na jego zachętę, żeby „pójść dalej" w aktorskich poszukiwaniach. Kolejne wywiady sugerowały, że prawdziwym celem demonstracji był dyrektor Teatru Dramatycznego Paweł Miśkiewicz i jego styl zarządzania instytucją. Następne – że obnażenie było wyrazem osobistej walki Szczepkowskiej o godność i prawa aktora polskiego.

A wszystko to w czasie prac nad nowelizacją ustawy o prowadzeniu działalności kulturalnej, w oparciu o którą od 1991 r. pracują teatry. Nowe przepisy dają szansę na przeprowadzenie rynkowych reform w systemie teatralnym, nie bez powodów nazywanym ostatnim peerelowskim skansenem w wolnej Polsce. Widmo zmian podzieliło środowisko, ujawniły się grupy interesów, zaczął się lobbing. Sama Szczepkowska ogłosiła, że jest zainteresowana szefowaniem ZASP – głównemu zainteresowanemu zachowaniem status quo. Tym sposobem twarzą walki z reformą staje się poniekąd aktorka, która w czerwcu 1989 r. ogłosiła w telewizji upadek komunizmu w Polsce.

Istota etatu

O jakich zmianach mowa? Wśród rozważanych rozwiązań jest m.in. pomysł wprowadzenia pięcio- lub trzyletnich kontraktów dyrektorskich oraz powiązanych z nimi gwarancji dotacji na określonym poziomie (obecnie teatr nigdy nie ma pewności, ile pieniędzy otrzyma w danym roku) i sezonowych kontraktów aktorskich (do stałej umowy o pracę, czyli etatu, miałby prawo aktor, który w danym teatrze przepracował minimum piętnaście lat). W myśl tych przepisów o wizji teatru decydowałby dyrektor (po jej zaakceptowaniu przez organizatora teatru) i to on dobierałby zespół.

Jest to sposób na zahamowanie procesu rozrastania się zespołów i ich kostnienia – jednego z większych dziś problemów teatrów. Wprowadzony w życie pozwoliłby się pozbyć tzw. aktorów-rezydentów, artystów znacznie częściej spotykanych

w bufecie niż na scenie, ale trudnych do zwolnienia, bo zwykle zadekowanych w którymś z licznie w teatrach działających związków zawodowych.

Sezonowe kontrakty aktorskie mogłyby także rozwiązać destabilizujący pracę teatrów problem aktorów będących jednocześnie na etacie i pracujących poza teatrem. To bowiem nieprawda, że rynek nie wkroczył do teatru. Wkroczył, tylko bocznymi drzwiami. Wraz z rozwojem rynku produkcji telewizyjnych i boomu na teatry komercyjne aktorzy wreszcie poczuli wymierną siłę swojego talentu. Teatralny etat to dla szeregowego aktora, także w Warszawie, 1200–1500 zł miesięcznie. Lepiej zarabiają gwiazdy i aktorzy utrzymywanego przez ministra kultury Teatru Narodowego – około 3 tys. zł. Gaży towarzyszą honoraria za każdy zagrany spektakl. Stawki wahają się od około 200 zł za małą rolę w kameralnej sztuce, przez 500–600 zł za wieczór w większych rolach, 1 tys. zł dla gwiazdy, po 2–3 tys. zł za dużą rolę w popularnej sztuce w publicznym teatrze o profilu rozrywkowym. Prawdziwe pieniądze, i to nie tylko dla najlepszych czy z najdłuższym stażem, są więc albo w teatrach komercyjnych (które mogą oferować wyższe honoraria m.in. dlatego, że koszty pracy aktorów opłacają ich macierzyste sceny), albo w telewizji.

Normą w publicznych teatrach stały się więc nieobecności aktorów na próbach i umowy między aktorem a dyrektorem co do liczby realizacji, w których w sezonie aktor zgadza się uczestniczyć. W nowelizowanej ustawie miałby się znaleźć przepis, który dawałby teatrowi prawo żądania od producentów rekompensaty za straty wywołane nieobecnością aktora: zmiany repertuarowe, konieczność ograniczenia prób itp. Dzięki wprowadzeniu sezonowych umów aktorskich dyrektor i aktor umawialiby się na współpracę przy konkretnych przedstawieniach. Jeżeli aktor miałby w planach zajęcia filmowe czy telewizyjne, nie przedłużałby kontraktu.

Pomysł reformy popiera najczęściej młodsze pokolenie aktorów oraz ci, którzy nauczyli się korzystać z dobrodziejstw rynku, chodzą na castingi, cenią sobie wolność w wyborze ofert. Proces odchodzenia znanych aktorów z teatralnych etatów zaczął się kilka lat temu i wciąż trwa. Przeciw zmianom są najczęściej starsi i ci, którzy nade wszystko cenią sobie bezpieczeństwo socjalne.

Dola dyrektora

Okołopośladkowe wywiady Szczepkowskiej to jednak nie tylko obrona status quo zawodowego aktora. To także obrona teatru jako instytucji. Tymczasem definicja teatru w ostatnich latach mocno się rozrosła – dziś to raczej cała grupa działań performatywno-animatorskich, wśród których znajduje się przedstawienie. I to kolejne pole sporów w teatrze, tym razem najczęściej między aktorem a reżyserem i dyrektorem teatru, a ich tło jest często pokoleniowe.

W skrócie można obecnie mówić o dwóch modelach prowadzenia teatru: klasycznym i zmierzającym w stronę nowoczesnego domu kultury, otwartego dłużej, nastawionego zwykle na młodszego widza, obok spektakli oferującego projekcje filmowe, koncerty, wernisaże, wykłady, dyskusje czy rozmaite akcje z pogranicza sztuki i życia społecznego. Tak od pewnego czasu działa TR Warszawa, który w ubiegłym roku dał 103 przedstawienia – najmniej ze wszystkich warszawskich teatrów – za to zorganizował mnóstwo imprez kulturalnych i opiniotwórczych. I do tego modelu dąży także Dramatyczny za dyrekcji Miśkiewicza. Problem w tym, że – w przeciwieństwie do TR – Dramatyczny jest jednym z największych warszawskich teatrów, dysponujący dużym zespołem, dwoma scenami i najwyższą dotacją – 10 363 412 zł. Biorąc to ▶

REKLAMA

wszystko pod uwagę, liczba 182 zagranych w 2009 r. przedstawień (które obejrzało 34 tys. widzów) jest niska.

Trudno się dziwić, że aktorzy pokroju Szczepkowskiej – wychowani w zespołach teatralnych, przyzwyczajeni do rytmu pracy: próby od 10 do 14, przerwa i spektakl wieczorem, do tworzenia zamkniętych, dopracowanych spektakli – nie potrafią znaleźć sobie miejsca w nowej wizji teatru, pośród performance'ów, eventów, eksperymentów i hord młodych ludzi.

Co ważniejsze, w ostatnich latach diametralnie zmieniła się estetyka teatralna i reżyserskie wymagania wobec aktora. Coraz rzadziej powstają wartościowe spektakle teatru klasycznego, tradycyjnego, do którego swoich aktorów i widzów przyzwyczaili Teatr Powszechny za dyrekcji Zygmunta Hübnera czy Teatr Współczesny za najlepszych czasów Jerzego Axera i Macieja Englerta. Z braku utalentowanych kontynuatorów nie powstają spektakle oparte na wielkiej literaturze, z wielkimi aktorskimi kreacjami w typie realistycznym. Brakuje także dobrego teatru środka – przedstawień tradycyjnych, konserwatywnych i konwencjonalnych, ale tworzonych z talentem i pomysłem. A najciekawsi reżyserzy – Lupa, Warlikowski, Jarzyna, Klata, Kleczewska – wymagają od aktorów zupełnie innej pracy, niemal psychoanalizy na potrzeby spektaklu, nie pozwalają ukryć się za rolą, żądają przekroczeń.

Jest to dramat wielu świetnych aktorów, nie tylko Szczepkowskiej, która wielokrotnie rezygnowała z ról, nie mogąc się pogodzić zarówno z pustą konwencją („John Gabriel Borkman" w reż. Zbigniewa Zapasiewicza w Powszechnym), jak i pustymi eksperymentami („Ciałopalenie" w reż. Pawła Miśkiewicza w Dramatycznym). Swojego miejsca w zawodzie szuka Janusz Gajos. Nie odnalazł się w estetyce Krzysztofa Warlikowskiego i zrezygnował z roli Prospera w jego „Burzy", a ostatnie spektakle z jego udziałem – „Romulus Wielki" w reż. Krzysztofa Zanussiego w Teatrze Polonia czy „Dozorca" w reż. Piotra Cieślaka w Teatrze Narodowym – są zdecydowanie poniżej jego możliwości. Także Zbigniew Zamachowski, od lat miotający się między nostalgią za teatrem Jerzego Grzegorzewskiego a występami w komediach w Teatrze Syrena.

© TADEUSZ PÓŹNIAK

Spektakl w reż. Michała Borczucha „Portret Doriana Graya" w Teatrze Rozmaitości. Puste eksperymenty czy przekraczanie granic?

Ile teatr wart?

Prace nad reformą teatru nabrały tempa po zeszłorocznym Kongresie Kultury Polskiej, który wywołał potężny ferment w środowisku. Pod koniec ubiegłego roku największe organizacje teatralne: ZASP, Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów i Unia Teatrów Polskich, zwołały swoich członków na Forum Polskiego Teatru. Własne spotkanie – Forum Obywatelskie Teatru Współczesnego – zorganizowali niezrzeszeni w żadnej z wyżej wymienionych organizacji reżyserzy, aktorzy, dramaturdzy i scenografowie z roczników 70. i 80. Wśród pomysłów na zreformowanie polskiego życia teatralnego, które zgłosili ministrowi kultury i dziedzictwa narodowego, ważny jest obowiązek organizowania przez zarządzających teatrami (samorządy miejskie, urzędy wojewódzkie i ministerstwo) jawnych i transparentnych konkursów na dyrektorów teatrów.

Ten rok będzie według ministra Bogdana Zdrojewskiego czasem „tworzenia projektów i wdrażania ich tam, gdzie zależy to od decyzji ministra. Przewiduję trzy etapy: nowelizację ustaw obecnie obowiązujących, zmianę aktów wykonawczych, na które zwracali uwagę sami artyści, oraz trzeci element – nowe ustawy, w tym o organizowaniu działalności kulturalnej, ale tego w 2010 r. nie uda się zrobić" – tłumaczył.

Jaki kształt przybierze ostatecznie reforma? Czy nie będzie powtórki z 1989 r., kiedy próbę otworzenia teatru na przemiany rynkowe podjęła Izabella Cywińska, pierwsza minister kultury w wolnej Polsce? Jej plan zakładał podział teatrów na trzy kategorie, decydować miały względy merytoryczne: jakość i znaczenie sceny. Najlepsze miały otrzymywać pełną dotację z ministerstwa. Kolejne miały sobie radzić w oparciu o częściową dotację, następne – stać się częścią lokalnych rynków. Pomysł wywołał burzę w środowisku i ostatecznie upadł, gdy okazało się, że jest niezgodny z ówczesną ustawą o instytucjach artystycznych.

Dzisiaj podobną reformę zaczyna przeprowadzać Biuro Kultury w warszawskim ratuszu. Miasto dotuje dziewiętnaście scen (co czyni z Warszawy największego antreprenera na świecie), na co w ubiegłym roku przeznaczyło 98 517 841 zł, w tym sceny o profilu rozrywkowym, jak Teatr Kwadrat, Komedia czy Syrena. Gdy ogłosiło zamiar stopniowego zmniejszania dotacji na rozrywkę i przekazywania ich na kulturę, okazało się, że w Warszawie farsy i komedie dla ich twórców oznaczają pełnienie misji społecznej.

Tymczasem reformy są w teatrze niezbędne. Wymusza je chociażby konkurencja w postaci scen prywatnych i, szerzej, nieinstytucjonalnych. Przewyższają teatry publiczne w umiejętności pisania projektów w konkursach organizowanych przez ministerstwo i Unię Europejską. Pracują taniej (także dzięki bezpłatnemu „pożyczaniu" aktorów z teatrów repertuarowych, co zwalnia je z kosztów utrzymywania zespołu) i wydajniej. W 2008 r. premiery dało blisko sto zawodowych teatrów niezależnych.

Bilety na inaugurujący działalność Teatru 6 piętro spektakl „Zagraj to jeszcze raz, Sam" (z Kubą Wojewódzkim w obsadzie) kosztują do 150 zł i są wyprzedane na dwa miesiące do przodu. Prywatne pokazały też publicznym, że opłaca się grać spektakle w wakacje – tradycyjnie martwy dla teatru sezon.

Czas sprzyja zmianom. W kraju od kilku lat panuje moda na chodzenie do teatru. Po drastycznym spadku w latach 1988–1992, kiedy teatr opuściła jedna trzecia widowni, liczba widzów stale rośnie. W 2006 r. teatry odwiedziło 6 mln 151 tys. widzów, w 2007 r. – 6 mln 392 tys., zaś w 2008 r. – 7 mln 124 tys. osób. Jest o co się bić.

Aneta Kyzioł