

Zza kurtyny

Miniony sezon teatralny obfitował w wydarzenia o charakterze artystycznym oraz środowiskowym (czy instytucjonalnym), w których jedni dopatrują się niepokojących sygnałów pogarszającej się kondycji polskiego teatru, podczas gdy drudzy biorą je za zwiastun ożywczych zmian

1. Do jakiej diagnozy stanu polskiej sceny teatralnej skłania Panią / Pana miniony sezon?

2. Jakie oczekiwania i obawy wiąże Pani / Pan z rozpoczynającym się sezonem teatralnym?

✓
ANNA AUGUSTYNOWICZ

Podstawę teatru dramatycznego do niedawna stanowiła literatura domagająca się sceny. Zadaniem reżysera było odczytanie napięć wewnątrztekstowych i precyzyjne przełożenie ich poprzez aktorów na napięcia w przestrzeni sceny. Pozwalało to uzyskać skupienie widza i przeprowadzić go przez przedstawiany świat, nadając mu sens. Nieliczni posiadli dar przekraczania granic, które wyznaczała zapisana w tekście przestrzeń. Stawiano sobie pytanie: czy to jeszcze „interpretacja” utworu czy już „redakcja”? W procesie interpretacji intencja autora stawała się pretekstem do wypowiedzi własnej teatralnego twórcy.

Równoległe z teatrem dramatycznym funkcjonował nurt teatru kontestującego literaturę, obecnie

niezmiernie intensywny i nazywany teatrem postdramatycznym. Codziennością jest wprowadzanie na scenę praktyk multimedialnych, dekonstrukcja utworów literackich i kwestionowanie człowieka jako osoby dramatu. Jeden i drugi nurt fascynuje tak samo twórców i publiczność. W jednym i drugim zdarza się sztuka. Podejmując repertuarowe decyzje, nie sposób przewidzieć, który nurt wybierze publiczność i któremu nurtowi ów dar przypadnie w udziale. Niezależnie od nazwanych i nie-nazwanych nurtów we współczesnym teatrze ciągle jest obecny żywy człowiek, z jego pragnieniami, pożądaniami i ze skłonnością do upodobnień mimetycznych.

Instytucje zostały powołane w celu zabezpieczenia „warsztatu pracy” twórców, poziomu rozmowy i kształ-

cenia gustu publiczności. Do drzwi teatrów dramatycznych, których pojemność maleje, stuka ogromna liczba aktorów, reżyserów, dramaturgów i innych twórców. Są wykształceni na wyższych uczelniach, mają zdolność ostrego widzenia rzeczywistości. Intrygują i dyrektorów teatrów, aktorów i publiczność. Nie można im odmówić racji wypowiedzi ani zabezpieczyć środków do ich realizacji. Maleje ilość premier w sezonie – nie mieszczą się w starej „architekturze”. Zarówno doświadczeni twórcy, jak i ci, którzy doświadczenie zdobywają, wnoszą w przestrzeń teatru swoją tożsamość, a z nią *background*, który dawno przestał być jednorodny i wspólny. Dopelnienie tej niejednorodnej przestrzeni pozbawionej kanonów stanowi publiczność. Przestaje wystarczać pojęcie dialogu i kondycja monologu. Teatr staje się miejscem szczególnego spotkania: z prawem do ekspresjonistycznego krzyku i prawem do bełkotu. Choć trudno zdefiniować sztukę teatru, gdy się zdarzy, wyczuwają ją i rozpoznają wszyscy – po obu stronach dawno nieistniejącej rampy.

Diagnoza? Jest dużo energii i mnogość narzędzi do budowania sensu w teatrze. Liczba kandydatów do szkół teatralnych... rekordowa! Opuści szkoły grupa artystów i wielu nie dostanie szansy na debiut. Nie można nie widzieć skali zjawiska.

Oczekiwanie? Przyszłego sezonu! Pracuję nad dramatem Alberta Camusa w nowym przekładzie. Mam szansę postawić pytanie, dlaczego Kaligula płacze.

Obawa? Czy publiczność zechce sobie na nie odpowiedzieć?

■ ANNA AUGUSTYNOWICZ – polska reżyserka teatralna, dyrektorka artystyczna Teatru Współczesnego w Szczecinie

JACEK GŁOMB

Nie można oceniać polskiego (ani żadnego innego) życia teatralnego na podstawie jednego sezonu. Nie jest on także w stanie budzić moich obaw ani oczekiwań. Myślę o teatrze jako o procesie – nie tylko w twórczej pracy, ale także w tendencjach kształtujących się w repertuarach polskich teatrów. Trendów tych nie sposób podzielić na sezony, mimo że krystalizują się dużo szybciej niż kiedyś.

Czuję – i mam nadzieję, że to poczucie jest uzasadnione – iż do głosu dochodzi tendencja, która polega na podważaniu skrajnie postdramatycznej mody teatralnej. Być może jestem zbyt wielkim optymistą,

ale wydaje mi się, że coraz więcej osób domaga się równouprawnienia różnych form teatru, nie tylko tych zapatrzonych w polityczny performans, tanią publicystykę, od której tylko bolą zęby. Nie oznacza to wcale, że widzowie zaczną żądać teatru literackiego, ale być może do łask wrócą formy autorskie, oryginalne – teatr lalkowy, muzyczny, teatr tańca, twory na pograniczu różnych sztuk. Możliwe, że z czasem głód nowości zacznie zaspokajać odkrywanie na nowo ludzi, którzy działają na polskich scenach od lat, lub proponowanie im nowych artystycznych wyzwań. Być może przyczynie też tak krzykliwe zainteresowanie doraźnością i w spektaklach powrócą tematy uniwersalne.

Są to jednak tylko pobożne życzenia, które wynikają z obserwacji „zmęczenia materiału”. Coraz częściej takie głosy słyszę od widzów i od kolegów po fachu. Rzeczywistość – werdykty konkursów, repertuary dużych, ogólnopolskich festiwali – na razie tych życzeń niestety nie potwierdza.

Pierwsze oznaki równouprawnienia różnych języków teatralnych widać jednak na płaszczyźnie organizacyjnej. W tym sezonie podjęto wiele decyzji o przekazaniu teatrów nowym dyrektorom. Mimo że nie wszystkie uważam za trafne, warto zauważyć, iż duże i ważne sceny przechodzą w ręce ludzi z różnych stron teatralnego świata.

Obawiam się natomiast, że środowisku teatralnemu nie jest dane zjednoczyć się w kwestiach podstawowych, chociażby finansowania i organizacji kultury w kraju. Akcje podjęte w tym celu często okazują się medialnymi wydmuszkami, a prawdziwy zapal do naprawiania systemu szybko gaśnie lub rozmywa się w prywatnych animozjach.

■ JACEK GŁOMB – polski reżyser teatralny i filmowy, dyrektor Teatru Modrzejewskiej w Legnicy

NATALIA KORCZAKOWSKA

Najważniejszym zdarzeniem w minionym sezonie było niewątpliwie zjednoczenie się całego środowiska teatralnego wokół wspólnej sprawy, która zawarta jest w tytule sygnowanego przez nas manifestu: „Teatr nie jest produktem / widz nie jest klientem”. Jak wynika z ostatnich postanowień władz miasta Warszawy, Instytut Teatralny, wspierając ten protest, zaryzykował utratę kierownictwa festiwalu Warszawskie Spotkania

Teatralne, z którym był związany od lat. Ale rozpoczęła się od dawna potrzebna dyskusja publiczna na temat tego, czym jest teatr artystyczny i jak należy go chronić. Problemem tym zajmowali się dotychczas intelektualiści, by wspomnieć tych największych: Arystotelesa, Goethego, Lessinga, Lehmann. Widoczny już od dłuższego czasu spadek zainteresowania intelektualistów strukturą i funkcją teatru jest jednym z powodów utraty przez niego społecznego zaufania. Lehmann mówił, że teatr nie jest produktem, ponieważ jest żywy, rozgrywa się między żywymi ludźmi, nie da się go skopiować w wielu egzemplarzach i tanio sprzedać, jest przypisany do dużych miast i ma ograniczoną ilość

miejsz na widowni – jest elitarny. Do zasięgu, który miał teatr grecki, nie ma powrotu, ponieważ część jego funkcji przejęły media. Teatru nie robią ludzie prości, nawet jeżeli czasem podają się za takich, ponieważ zrobienie profesjonalnego spektaklu jest trudne i wymaga złożonej wiedzy. Ludzie prości przychodzą do opery i do teatru, gdyż potrzebny jest im dostęp do wysokiej kultury. Tymczasem pojawiło się realne zagrożenie, że niefrasobliwa wobec spraw kultury władza w Polsce zniszczy jej wymiar wysoki m.in. przez narzucenie teatrom artystycznym ekonomicznych celów. Komer- cjalizacja teatru jest równoznaczna z odebraniem społeczeństwu miejsca i czasu, w którym ma ono szansę



przemysleć samo siebie. Teatr artystyczny jest jedną z ostatnich przestrzeni w życiu społecznym, gdzie zwalcza się bezmyślność, czyli samo zło. Konkretnym zyskiem wynikającym z naszego protestu jest zadeklarowanie przez Olgierda Łukaszewicza gotowości przyjęcia w struktury ZASP-u średniego i młodego pokolenia ludzi teatru, dzięki czemu ZASP będzie mógł nas rzeczywiście reprezentować.

Miniony sezon teatralny spędziłam w Operze Narodowej, mogę więc spojrzeć z dystansu na teatr dramatyczny i wystawić mu opinię z pewnej odległości. Dzieje się tak m.in. dlatego, że te dwa rodzaje teatru są w nienaturalny sposób oddzielone od siebie, tworzą

dwa odrębne środowiska. Trudno to zrozumieć, jeżeli przypomnieć sobie, że opera została wymyślona przez grupę naukowców jako rekonstrukcja teatru greckiego. Z tej perspektywy bardzo cenny jest dla mnie projekt zacierania barier między teatrem i operą zainicjowany przez cykl „Terytoria” i bezprecedensową współpracę Teatru Wielkiego w Warszawie z Teatrem Narodowym, w wyniku której środki operowe zaczęły przenikać do teatru. Wysoka jakość muzyki Agaty Zubel do *Oretstei* w Teatrze Narodowym z udziałem pełnego chóru Opery Narodowej to ważny dla rozwoju języka teatralnego efekt porozumienia tych scen. Dążenie do autonomii teatru zawsze wiązało się z próbą przyznania artystycznej niezależności wszystkim jego elementom. Z mojego punktu widzenia jeszcze ważniejsza niż stopniowa rehabilitacja opery w oczach środowiska teatralnego jest wyraźna tendencja reżyserów teatralnych do poszukiwania wspólników w artystach sztuki współczesnej, mimo że te dwa środowiska również patrzą na siebie podejrzliwie.

W myśleniu o przestrzeni i nowych mediach sztuka współczesna o lata świetlne wyprzedza inicjatywy podejmowane w teatrze, ale jest już widoczna szansa na nadrobienie tej dysproporcji, m.in. dzięki zaproszeniu do udziału w zyskach takich artystów, jak Aleksandra Wisilkowska, Kobas Laksa, Wojciech Puś, Michał Krochowiec. Obydwa zaobserwowane zjawiska świadczą o tym, że znów stało się żywe marzenie o teatrze jako o miejscu partnerskiej współpracy niezależnych artystów ze wszystkich dziedzin, powołanym do przekraczania granic.

Mój podstawowy niepokój wiąże się z tym, że coraz łatwiej jest nam w teatrze nie okazywać sobie szacunku. Chodzi o rzeczy drobne, jak dotrzymanie danego słowa, i o większe: publicznie widoczny brak szacunku do swoich mistrzów. Jeżeli sprawy dalej będą szły w tym kierunku, coraz trudniej będzie oczekiwać, by szanowała nas władza, ludzie spoza środowiska. Dlatego duże nadzieje wiąże z projektem nowej dyrekcji Starego Teatru, który zakłada poświęcenie kolejnych sezonów autorytetom takim jak Konrad Swinarski czy Tadeusz Kantor. Jan Klata i Sebastian Majewski zmuszą nas przy okazji do zmierzenia się z wysokimi standardami intelektualnymi wyznaczonymi przez tradycję. Autentyczny lęk budzi we mnie myśl, że władza w Polsce nie zmieni swojego podejścia do teatru, że nic nie zrobi w sprawie ubezpieczenia potencjału, którego po prostu zdaje się nie widzieć; że nadal będzie ograniczać teatrom dofinansowanie, co spowoduje zaniżenie

Krystian Lupa podczas próby swojego najnowszego spektaklu *Poczekalnia. O*

FOT. NATALIA KARANOWY
TEATR POLSKI
WE WROCŁAWIU



stawek i, co za tym idzie, gorszą jakość przedstawień oraz odejście z teatru ludzi, którzy poniżej pewnego poziomu zejść po prostu nie mogą.

NATALIA KORCZAKOWSKA – reżyserka teatralna, scenografka, autorka tekstów

KRYSTIAN LUPA

Mam wrażenie, że na minionym sezonie mniej zaważyły zrealizowane spektakle i związane z nimi dyskursy niż to, co się działo wokół – decyzje władz dotyczące statusu miejskich i ministerialnych teatrów (Warszawa, Wrocław, Kraków, Poznań), zmiany dyrektorów i niepokój, jaki te wydarzenia wzbudziły, protest ludzi teatru pod hasłem: „Teatr nie jest produktem”, bezskuteczny i nieznajdujący sprzymierzeńców ani odzewu – wszystko to tak zdominowało miniony sezon, że nie widzę sensu ani nie mam ochoty myśleć czy mówić o teatralnych dokonaniach – wydałoby się mi to jakimś beztróskim swiergotem. To bezwzględny sukces obecnie zarządzających kulturą władz – dewaluacja znaczenia twórczych dokonań, a zatem również wagi artystycznego dyskursu. Sami twórcy tracą poczucie tej wagi, wnikając się w walki o los swój i swoich teatrów – jak się w konfrontacji okazuje: paranoiczne, a przede wszystkim daremne. W tym kontekście traci na impecie – i to jest dla mnie szczególnie smutne – coś, co można było nazwać nową falą polskiego teatru, tworzącą (taką mam nadzieję) nowe możliwości teatralnej narracji i nową pozycję przedstawienia w konfrontacji z rzeczywistością i widzem. Rozwój nowej generacji sztuki jest możliwy w poczuciu autonomii i intensywności tworzącej wspólnoty i coś takiego powstawało w sieci polskich ambitnych teatrów – teraz może to ugrzęznąć na powrót w grajdolach artystycznego konformizmu...

Jestem przekonany, że ta sytuacja w następnym sezonie będzie trwała albo jeszcze się nasili. Jedyna nadzieja w tym, że dyskusja wszczęta przez środowisko teatralne nabierze ostrości, że przyłączą się do niej artyści innych dziedzin sztuki równie zagrożonych ignorancją i krótkowzrocznością obecnych polityków. Powstaje chyba również nowy nurt sztuki politycznej – walczącej o siebie samą, o swoją konieczność w świecie ludzkiej społeczności – z wrogiem, jakim jawi się coraz wyraźniej „polityczny barbarzyńca”. Sartre powiedział kiedyś, że polityk nie może spodziewać się zapłaty od artysty,

ale powinien go chronić, bo od tego zależy własny los polityka. Myśleliśmy, że dotyczy to szczególnie władzy komunistycznej... Okazuje się jednak, że dziś zdanie to jest aktualne w dwójnasób.

KRYSTIAN LUPA – reżyser teatralny, scenograf, grafik, dramaturg, tłumacz oraz profesor sztuki teatralnej

WERONIKA SZCZAWIŃSKA

Miniony sezon wiąże się dla mnie przede wszystkim z intensyfikacją dyskusji nad kształtem instytucji teatralnej oraz szeroko rozumianym miejscem sztuki scenicznej w publicznym dyskursie. Debata, która rozgorzała zwłaszcza wiosną, przenosząc się z łamów gazet i forów internetowych wprost na sceny teatrów, jest konsekwencją szczególnego przesilenia – kumulacji i erupcji problemów drążących polski teatr od dawna, a obecnie zagrażających jego poważnemu rozwojowi. Wiele mówiło się w ubiegłym sezonie o wyjątkowej różnorodności sztuki teatralnej w Polsce – różnorodność ta jest jednak coraz trudniejsza do utrzymania w warunkach niestabilności i chaosu, jakie są wynikiem braku długofalowego planowania, a także nieprzemyślanych decyzji finansowych i zaniedbań na polu refleksji poświęconej oddziaływaniu sztuki. Bujne i rozwichrzone życie teatralne wymaga, paradoksalnie, spokojnej i ustabilizowanej sytuacji (podobnie jak „teatr ubogi”, który wymagał w istocie zainwestowania znaczących środków). Polityka teatralna powinna być projektowana podobnie jak sam spektakl – jako zaplanowana w czasie i przestrzeni konstrukcja. Tymczasem tego właśnie zabrakło w ubiegłym sezonie (wystarczy przypomnieć notorycznie zmniejszane budżety, odwoływane produkcje, przypadkowość kluczowych decyzji). Sytuacja pozornie wygląda jeszcze dobrze: twórcy, którzy zaznaczyli swoją obecność w artystycznym krajobrazie, kontynuują działalność i poszukiwania, jednak znakiem kryzysu jest już brak regularnych i wyrazistych debiutów reżyserkich (może poza istotnym pojawieniem się Michała Kmiecika i dynamicznie rozwijającą się ścieżką twórczą Eweliny Marciniak), a także słaby rozwój (poza nielicznymi wyjątkami) nowych form teatralnych (związanych np. ze współpracą twórców pochodzących z różnych dziedzin sztuki). Szczególnie boleśnie dało o sobie znać napięcie pomiędzy środowiskami twórczymi a władzami, które – zwłaszcza w przypadku scen warszawskich – dały

wyjątkowy popis urzędniczej arogancji. Kryzys miewa oczywiście swoje dobre strony; do pozytywów należy z pewnością zaliczyć próbę konsolidacji ludzi teatru, która zaowocowała m.in. otwarciem się Związku Artystów Scen Polskich na szersze środowiskowe konsultacje.

Rozpoczynający się sezon teatralny powinien przynieść przede wszystkim kontynuację poważnej refleksji obejmującej większość dziedzin życia teatralnego. Najbardziej palące tematy to chyba odzyskanie przymierza z widownią (ale nie pod sztandarami łatwego popularyzmu), namysł nad kształtem produkcji instytucjonalnej (np. możliwe a rzadkie przypadki koprodukcji i kooperacji pomiędzy instytucjami) oraz sposobami finansowania (poza historyczną retoryką kryzysową – nie chodzi tu wszak o wygórowane żądania twórców, lecz o profesjonalne zarządzanie i gospodarowanie). Należałoby sobie życzyć także postępującej zmiany języka w dyskusji o sztuce – pojawienia się języka precyzyjnego, unikającego demagogicznych podziałów i haseł. Tylko wtedy możliwe stanie się przemyślenie relacji pomiędzy „tradycją” a „innowacją”, które to w zasadzie nie pozostają ze sobą w sprzeczności. Obawiam się, że jeśli nie podejmiemy takiego wysiłku, to wkrótce znajdziemy się w sytuacji podobnej do tej, jaką przejmująco opisuje książka Frédérica Martela *Theater. Zmierzch teatru w Ameryce*.

■ WERONIKA SZCZAWIŃSKA – reżyserka, dramaturżka, kulturoznawczyni

PAWEŁ SZTARBOWSKI

Czy mijający sezon wyróżnił się czymś szczególnym, jeśli chodzi o dokonania artystyczne? Nie umiem tego ocenić w pełni, ale chyba do żadnego wielkiego przełomu pod tym względem nie doszło. Tych zaplanować nie sposób, można jedynie przygotowywać pod nie grunt, mozolnie uprawiając grządki w teatralnych ogródkach. Szczęście więc, że tych twórczych ogródków pozostało jeszcze kilka, mimo zalewu myślenia odtwórczego, opartego na dyktacie marketingowych chwytów, pozbawionego kreatywności. Dzięki temu zdarzyło się co najmniej kilka znaczących i ciekawych premier, proponujących krytyczny namysł nad tematami społecznie istotnymi lub zepchniętymi na margines debaty publicznej. Na tego rodzaju działaniach artystycznych, rewidujących sprawy społeczne, opiera się przecież największa tradycja polskiego teatru.

Zapewne przejdzie ów sezon do historii z innego powodu – ożywienia dyskusji o sprawach dotyczących organizacji i finansowania instytucji teatralnych, o wciąż obcinanych dotacjach, o braku ubezpieczeń dla artystów wykonujących wolne zawody, o urzędniczej ignorancji. Artyści zaczęli głośno wyrażać niezadowolenie, otwarcie mówić o swojej sytuacji i wściekłości na system, który nie uwzględnia ich potrzeb i traktuje jak darmozjadów i pięknoduchów. Podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych, po każdym spektaklu, odczytywano list „Teatr nie jest produktem / widz nie jest klientem”, skierowany przeciwko komercjalizacji i degradacji teatrów publicznych. Michał Kmiecik wraz z Marzeną Sadochą zrealizowali nawet poświęcony temu zagadnieniu spektakl *Czy pan będzie to czytał na stałe?* w Teatrze Polskim we Wrocławiu, a Weronika Szczawińska i Mateusz Pakuła uczynili z tego tematu jeden z wątków spektaklu *Źle ma się kraj* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Poza tym, chyba po raz pierwszy od stanu wojennego, młodzi artyści zaczęli toczyć poważną dyskusję wokół branżowego Związku Artystów Scen Polskich. Do niedawna tego typu gest był uznawany za szczyt obciachu, bo sama organizacja bardziej niż bieżącymi sprawami zajmowała się kultywowaniem zetlałych tradycji. Miejmy nadzieję, że z tych dyskusji wynikną jakieś systemowe rozwiązania.

A czego spodziewałbym się po nadchodzącym sezonie? Czy może w ogóle po nadchodzących latach? W planie minimum – aby narastający szal oszczędności i prywatyzacji wszelkich dziedzin życia społecznego nie doprowadził do zupełnej ruiny teatrów i związanych z nimi zespołów. Wystarczy popatrzeć na repertuary i poziom spektakli w teatrach prywatnych, by przewidzieć, czym takie dążenie mogłoby się zakończyć. W planie trochę szerszym, życzyłbym sobie i innym, by teatry nie były tylko miejscem kolejnych, lepszych lub gorszych, premier, ale by stały się miejscami, gdzie powstają nowe idee, gdzie poszczególne spektakle łączą się w konstelacje umożliwiające burzliwe spory i określają nowy kształt kultury, gdzie rozmowa o tradycji pozwala odkryć nowoczesne oblicze jej dokonań. Gdyby jeszcze te idee były w stanie przyciągać szerokie rzesze widzów, to czego więcej potrzeba? ■

■ PAWEŁ SZTARBOWSKI – wicedyrektor Teatru Polskiego w Bydgoszczy, twórca *Nowej Siły Krytycznej*