

Głos w sprawie wielości mikroświatów

AUTOR: JAROSŁAW CYMERMAN

Ostatnimi laty dyskurs publiczny nie tylko wokół teatru przypomina często znane z *Folwarku zwierzęcego* okrzyki: „Cztery nogi: dobrze, dwie nogi: źle”. Temperatura sporu politycznego i światopoglądowego sprawia, że zakładnikami tego rodzaju konfliktu stajemy się wszyscy – twórcy, recenzenci, badacze, a także urzędnicy podejmujący decyzje dotyczące organizacji życia teatralnego.

■ Rozkład racji i słuszności w tym sporze przedstawiany jest jako oczywisty – co więcej, przyjmuje się w nim najczęściej perspektywę tzw. centrali (o czym jeszcze za chwilę), która w przypadku konkretnych, lokalnych sytuacji nie zawsze się sprawdza. Doprowadza to zwykle do wpisania konfliktu o zupełnie innym charakterze w logikę politycznego plemiennego starcia, co zamazuje w moim przekonaniu jego istotną oś.

Czegoś takiego mogłem doświadczyć przy okazji niedawnego konkursu na stanowisko dyrektora lubelskiego Teatru im. Juliusza Osterwy, w którym brałem udział jako członek komisji konkursowej. Przypomnijmy – większość komisji uznała, że żaden z kandydatów nie przedstawił programu, który gwarantowałby lubelskiej scenie odpowiedni rozwój, tym samym konkurs pozostał nierozstrzygnięty. Zaraz potem podniosły się głosy (także niektórych członków komisji), że mieliśmy tu do czynienia z sytuacją co najmniej niejasną, której istotnym celem było nie tyle wybranie najlepszego kandydata, co niedopuszczenie do tego, by dotychczasowa dyrektorka, czyli pełniąca tę funkcję od 2016 roku Dorota Ignatjew, mogła kontynuować swoją misję. Okazało się zatem, że w gruncie rzeczy dla pewnej części środowiska teatralnego konkurs był po prostu plebiscytem za tą kandydaturą lub przeciw niej. Niemal dla wszystkich, którzy wzięli później udział w publicznej dyskusji, było oczywiste, że mamy oto do czynienia z kolejną odsłoną sporu pomiędzy spójnym i jednolitym obozem władzy a równie spójną i jednolitą społecznością ludzi teatru.

Przyjąłem zaproszenie do udziału w komisji konkursowej jako osoba od lat śledząca życie teatralne w tym mieście, znająca także samą insty-

tucję i to, co wokół niej się działo i dzieje. O przebiegu obrad i kulisach zgodnie z podpisanym zobowiązaniem nie będę się wypowiadał. Mogę natomiast podzielić się opinią dotyczącą dorobku ostatnich sezonów lubelskiej sceny, której w moim przypadku nie zmienił zaproponowany przez dyrektorkę Ignatjew program na kolejną kadencję ani jego prezentacja podczas procedury konkursowej. Dyrekcję tę oceniałem krytycznie (czego zresztą świadectwem jest kilka tekstów, jakie poświęciłem poszczególnym spektaklom zrealizowanym w tym czasie na scenie przy ulicy Narutowicza). Doceniając niektóre inicjatywy dyrektorki (instalacje teatralne dla młodzieży szkolnej, odnowienie Sceny Reduta), trudno mi było jednocześnie przejść obojętnie obok docierających do mnie z różnych stron informacji o niedobrej atmosferze panującej w teatrze. Nawiasem mówiąc, w pokonkursowej dyskusji zespół aktorski popierający panią dyrektorkę przedstawiany był jako monolit – co w gruncie rzeczy nie było prawdą. Miałem okazję się o tym przekonać wyłącznie w prywatnych rozmowach – część aktorów niepodzielających entuzjazmu dla Doroty Ignatjew wołała bowiem z różnych powodów zachować publicznie milczenie. Wracając jednak do początków tej dyrekcji. Po kilku miesiącach jej trwania pojawiły się także informacje o zwolnieniach wieloletnich pracowników teatru, przede wszystkim z pionu administracyjno-technicznego. W ten sposób pracę straciły m.in. cztery bileterki pracujące przy Narutowicza niekiedy od kilkudziesięciu lat. Zastąpili je studenci, którzy – jak mówiła „Kurierowi Lubelskiemu” Ignatjew – mieli być przykładem otwierania się sceny na ludzi młodych,



fol. Jakub Orzechowski / Agencja Gazeta

Parada aktorów Teatru im. Juliusza Osterwy w ramach akcji „Otwórz Osterwę” (2016)

a przy okazji mieli zarabiać mniej niż ich poprzedniczki (zob. M. Szlachetka, *Nowa dyrektor Teatru Osterwy nie przedłużyła umowy z czterema bileterkami*; źródło: <https://kurierlubelski.pl/nowa-dyrektor-teatru-osterwy-nie-przedluzyla-umowy-z-czterema-bileterkami/-ar/10699530>). To tylko jeden przykład sposobu traktowania przez panią dyrektor teatralnej załogi, bardzo jednak ważny – zwłaszcza z perspektywy zwolnionych kobiet. Jednocześnie jest to także przykład wiedzy, do której dostęp ułatwia perspektywa lokalna, co z kolei może przekładać się na inną ocenę niż ta, jaka dominuje w perspektywie ogólnopolskiej.

To oczywiście nie wszystkie powody mojego krytycznego stosunku do tej dyrekcji. Wątpliwości budziła także polityka repertuarowa i komunikacja z odbiorcami sztuki teatru w Lublinie. Oglądając kolejne produkcje (w większości pozostawiające sporo do życzenia), miałem wrażenie, że Teatr im. Juliusza Osterwy odwrócił się w ostatnich sezonach do miasta plecami. Po niezbyt udanej i dość kuriozalnej akcji „otwierania Osterwy” przy pomocy rozdawania otwieraczy do konserw z takim właśnie napisem oraz marszu przez miasto w kostiumach ze spektakli z balonikami w ręku, lubelski teatr dramatyczny poprzestał na podejmowanych od czasu do czasu inicjatywach typu wspólne śpiewanie kolęd (z roku na rok cieszących się coraz mniejszą popularnością). Nie udało się nawiązać widocznej i trwałej współpracy z innymi instytucjami kultury w mieście i województwie. Najgłośniejsza z tych prób – utworzenie w pobliskim Centrum Kultury sceny kameralnej – spełza na niczym. Teatr im. Juliusza Osterwy owszem służył czasem swoimi pracownikami teatralnymi innym scenom w mieście, gościł też czasem spektakle grane w ramach festiwalu, ale takie rzeczy działy się już wcześniej. Zabrakło artystycznej wymiany pomiędzy lubelskimi scenami – związani z innymi instytucjami w mieście twórcy zagościli na scenie przy Narutowicza w zasadzie jedynie dzięki Pawłowi Passiniemu, który wyreżyserował w Osterwie spektakl *Hindele, siostra sztukmistrza* (o siostrze Isaaca Bashevisa Singera). Zabrakło także choćby gestu uczynionego w stronę regionu – udział w ogólnopolskim projekcie Teatr Polska realizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego to z całą pewnością za mało, jeśli weźmiemy pod uwagę, że Lubelskie należy do tych części kraju, których mieszkańcy mają do teatru

najbardziej utrudniony dostęp. Stąd narastało we mnie przekonanie, że przy ulicy Narutowicza przykładano się małą wagę do relacji z najbliższym lokalnym środowiskiem. Z kolei proponowana oferta repertuarowa rodziła poczucie, że zaczęto wręcz lekceważyć wieloletnich widzów, których ogólnopolskimi laurami próbowano przekonać do niecieszących się w Lublinie popularnością i uznaniem spektakli. Lublinianie mieli na przykład okazję dowiedzieć się w teatrze, że Czechow to w gruncie rzeczy pisał wesołe telewizyjne kabareciki (mam na myśli *Trzy siostry* w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego). Natomiast empatia wobec wykluczonych polegać miała na wzbudzaniu szczerego śmiechu wobec nieporadnego ojca spod Włodawy, który, by dać dzieciom czekoladę, jeździ co kilka dni rowerem wigry do najbliższej stacji krwiodawstwa, żeby oddać krew w zamian za słodczyce (jak to można było zobaczyć w spektaklu *Diabeł i tabliczka czekolady* w reżyserii Kuby Kowalskiego).

Takie było – w pewnym skrócie – tło podjętej przeze mnie w trakcie głosowania decyzji. Tymczasem w pokonkursowej dyskusji medialnej potraktowany zostałem po prostu jako reprezentant władzy, choć fakt, że zasiadałem w komisji jako reprezentant MKiDN nie przekreślał – jak się zdaje – mojego wcześniejszego zaangażowania jako krytyka i obserwatora lubelskiego życia teatralnego. Pomijam tu pojawiające się w przestrzeni publicznej opinie odsądzające mnie od czci i wiary oraz te wpisujące moje głosowanie w jakąś bliżej niesprecyzowaną „ustawkę”, w której do spółki z urzędnikami urzędu marszałkowskiego i ministerstwa miałem rzekomo wziąć udział. Chciałbym natomiast zwrócić uwagę na jeden – w moim przekonaniu dość charakterystyczny – głos. Łukasz Drewniak na łamach portalu teatralny.pl nazywając moją skromną osobę „języczkiem u wagi”, stwierdził, że konkurs wytworzył sytuację „zero-jedynkową”, w której „krytykowi, badaczowi teatru, człowiekowi z Instytutu Teatralnego po prostu nie uchodzi głosować inaczej niż artyści”, gdyż „w sporze władza – środowisko nawet w sytuacjach mniej klarownych obowiązkiem krytyka jest być po stronie artystów”. Pomijam fakt, że – jak to już było wspomniane – nie wszyscy aktorzy popierali kierunek, w którym zmierzała lubelska scena. Po przeczytaniu tekstu Drewniaka miałem zatem zakrzyknąć po młodopolsku „Evviva

l'arte!" i stanąć po stronie artystów (których naprawdę bardzo cenię) pomimo silnego przekonania, że Teatr im. Juliusza Osterwy zmierzał w ostatnich sezonach w niewłaściwym kierunku? Miałem stanąć po stronie artystów, mimo że blisko dwa miliony mieszkańców Lubelszczyzny, płacąc podatki na jedyną scenę dramatyczną w regionie, otrzymuje ofertę, której właściwym adresatem jest kilkutysięczna grupa publiczności festiwalowej w Polsce? Miałem wreszcie stanąć po stronie artystów i zlekceważyć świadectwa osób opowiadających o delikatnie mówiąc kontrowersyjnych sposobach zarządzania zasobami ludzkimi w teatrze? Czy naprawdę dobro artystów jest aż tak ważne, by postąpić wbrew – tu przepraszam za nieunikniony patos – własnemu sumieniu? Pytania te pozostawię bez odpowiedzi.

W tym miejscu pora chyba ostudzić emocje i odejść od studium przypadku, by spróbować opisać zjawisko szersze, z którym do czynienia mamy nie tylko w Lublinie. Teatr od wieków funkcjonuje w napięciu pomiędzy lokalnością a tym, co ponadlokalne, czyli na przykład ustalonymi centralnie lub środowiskowo hierarchiami, punktami odniesienia. Wędrujący dawniej po kraju aktorzy często oceniali samych siebie inaczej niż oglądający ich występy mieszkańcy miast. Wydawać by się mogło, że stabilizacja scen teatralnych, czyli powstanie sieci publicznych teatrów dość gęsto pokrywającej całą Polskę, tę sytuację nieco zmieniła. Rzeczywiście można było mówić o lokalnych gwiazdach, budowaniu lokalnych hierarchii, a po 1989 roku – a zwłaszcza na przełomie XX i XXI wieku – nawet zaryzykować stwierdzenie o „zaniku centrali”, analogicznym do tego, który na przykładzie życia poetyckiego lat dziewięćdziesiątych opisał Janusz Sławiński na łamach (co warto podkreślić) lubelskiego kwartalnika „Kresy” w 1994 roku: „Mówiąc o lokalności, nie utożsamiam jej z regionalnymi zakorzenieniami twórczości (choć i one wchodzą oczywiście w rachubę), ale przede wszystkim z partykularnościami środowiskowymi, grupowymi, pokoleniowymi, estetycznymi, a nawet politycznymi. Miejsce owej Całości, która potem dostarczała wspólnych ram poetyckiej komunikacji i organizowała ją wokół pewnego centrum, zajmuje teraz układ policentryczny: wielość mikroświatów – społecznych i duchowych – w których poeci i czytelnicy wzajem się odnajdują. W każdym występują lokalne gusta, lokalne miary ocen, lokalne obiegi tekstów, lokalne przywiązania, autorytety i hierarchie, lokalne zrozumiałości i niezrozumiałości” (J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” nr 2/1994).

Tekst Sławińskiego (a także późniejszy *Powrót centrali?* Przemysława Czaplińskiego) przypominała i zaktualizowała niedawno na teatralnym gruncie Joanna Krakowska w książce *Demokracja. Przedstawienia*. Powyższy fragment z *Zaniku centrali* jednak badaczka ominęła, rozpatrując relację lokalne – centralne przede wszystkim przez pryzmat „repertuarowych artystyczno-obyczajowo-społecznych rewolucji”. Ich przykładem miały być między innymi szczeciński Teatr Współczesny kierowany artystycznie przez Annę Augustynowicz, legnicki Teatr im. Heleny Modrzejewskiej Jacka Głomba, gdański Teatr Wybrzeże pod kierownictwem Macieja Nowaka, Teatr Polski w Poznaniu za dyrekcji Pawła Wodzińskiego i Pawła Łysaka czy – *last but not least* – Teatr im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Tyle tylko, że wszystkie te zjawiska zyskały prawo obecności w podręcznikach do historii najnowszego teatru także dlatego, że otrzymały swego rodzaju świadectwo z „centrali”, która – jak słusznie zauważa Krakowska – w przypadku teatru „jest konceptem dynamicznym, pozbawionym geograficznych parametrów, a zarazem nieco uznaniowym, wręcz środowiskowym” (J. Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, Warszawa 2019, s. 303).

Lokalność miała się manifestować przede wszystkim dzięki podejmowaniu ważnych dla małych ojczyzn spraw. Niektóre z tych spektakli trafiały w lokalne doświadczenie, odkrywały przed widzami bliską, ale rzadko uświadamianą rzeczywistość (tak było w przypadku legnickiej *Ballady o Zakacławiu*, wałbrzyskiego *Rewizora*, sosnowieckiego *Korzeńca*, a ostatnio gliwickiego *Najmrodzkiego*). Niestety znacznie częściej sięgnięcie po lokalną tematykę skutkuje wyłącznie niezbyt głębokim „regionalnym zakorzeniem”, czyli spektaklami opartymi na stereotypach, które bezrefleksyjnie powtarzają łatwo dostępne dla każdego treści i opinie związane z lokalnymi ośrodkami. W gruncie rzeczy ten rodzaj *site-specific* w teatrze niewiele się różni od opowieści sprzedawanych turystom.

Tymczasem należy zwrócić uwagę na inny rodzaj lokalności przejawiający się w „lokalnych gustach, lokalnych miarach ocen, lokalnych obiegach tekstów, lokalnych przywiązaniach, autorytetach i hierarchiach, lokalnych zrozumiałościach i niezrozumiałościach”. W obszarze teatru ich przykładem mogą być sukcesy dyrekcji, które nie skutkowały laureami festiwalowymi, ale zaufaniem widzów i zbudowaniem mody na teatr w miastach, których mieszkańcy wcześniej często omijali swoje sceny szerokim łukiem. Oczywiście może irytować typowo prowincjonalne traktowanie teatru jako miejsca, gdzie pokazuje się swoją nową fryzurę czy nową sukienkę, można także utyskiwać na brak wyrobienia czy niedostatek szerszych perspektyw odbioru. Niemniej jednak zdarzało się i zdarza się, że moda na teatr ma inne źródła – i dzieje się to nie tylko na zasadzie wyjątku. Proszę wybaczyć, że posłużę się znowu najlepiej mi znanym lubelskim przykładem. W moim przekonaniu z takim lokalnie pojętym sukcesem mieliśmy do czynienia w czasie, gdy dyrektorem naczelnym Teatru im. Juliusza Osterwy był Krzysztof Torończyk, a dyrektorami artystycznymi Krzysztof Babicki, a później Artur Tyszkiewicz. Nie grano wówczas *Szalonych nożyczek* czy *Mayday*, za to sukcesy frekwencyjne odnosiły na przykład *Dziady*, *Widnokrąg* według Wiesława Myślińskiego, *Sen nocy letniej* czy adaptacja *Mistrza i Małgorzaty*. Wydaje się, że wszystkie one mieściły się w nie lubianej dziś kategorii „teatru środka”, który z pewną dozą ryzyka na potrzeby tego tekstu zdefiniuję jako teatr dobrze zrobiony, unikający płycizn, oparty na ważnych tekstach literackich, skierowany do inteligentnego odbiorcy, w ograniczonym stopniu sięgający po nowatorskie środki wyrazu czy strategię prowokacji. Przy czym to ograniczenie wynika z przyjęcia przez twórcę do wiadomości oczekiwań i możliwości percepcyjnych widza, wzięcia pod uwagę jego potrzeb – i wcale nie musi oznaczać proponowania wyłącznie zachowawczych przedsięwzięć. I taki właśnie teatr został przez lublinian zaakceptowany. Czy to źle? Czy ktoś taki gust im narzucił? Czy taki teatr nie spełniał swojej społecznej roli?

Oczywiście recenzent oglądający na co dzień spektakle teatrów warszawskich czy krakowskich miał prawo dostrzegać mankamenty tych przedstawień, ale lokalnie spełniały one trudną do przecenienia rolę, ucząc kolejne pokolenia widzów tego, na czym polega specyfika i urok teatru, wcale nie tego najłatwiejszego. I tu wart przywołania szczególny przykład. Artur Markowski – do niedawna pracownik naukowy Wydziału Fizyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, a obecnie wójt podlubelskiego Wojciechowa, zatem widz spoza „branży” – po obejrzeniu *Widnokręgu* na podstawie powieści Wiesława Myślińskiego, w reżyserii Bogdana Toszy, założył w 2009 roku i do dziś prowadzi społeczne Koło Miłośników Teatru, w ramach którego rozprowadził tysiące biletów na spektakle grane przy ulicy Narutowicza. Wielokrotnie rozmawiałem z widzami z tego koła – nie byli to eksperci od teatru, potrafili się przyznać, że czegoś nie rozumieli, że coś im się nie podobało, ale



Widnokrąg, reż. Bogdan Tosza, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (2009)

fot. Iwona Burdżanowska / Agencja Gazeta

za każdym niemal razem chcieli rozmawiać o tym, co obejrzeni i obiecywali, że przyjdą na kolejny spektakl. I przychodzili. Co ważne – nie były to pojedyncze przypadki. Okazało się, że powrót zapomnianej niemal kategorii „teatromana” jest możliwy, wystarczy umiejętnie uzgodnić ambicje artystyczne z potrzebami widzów, przy czym to ostatnie – powtórzmy – wcale nie musi oznaczać schlebienia jego najniższym potrzebom. W wymiarze lokalnym tego rodzaju kompromis wydaje się być wręcz konieczny.

Jednocześnie chciałbym zaznaczyć, że daleki jestem od bezkrytycznego traktowania okresu dyrekcji Torończyka, Babickiego i Tyszkiewicza w dziejach lubelskiego teatru (zainteresowanych znowu odsyłam do swoich tekstów z tamtego czasu). Wtedy także brakowało na przykład silnych związków z miastem czy większego zaangażowania w regionie. Niemniej jednak widownia była niemal zawsze zapełniona, w tym w sporej części przez widzów spoza stolicy województwa. Oczywiście często miałem wówczas wrażenie, że nie zawsze to, co działo się na scenie, usprawiedliwiała wysokie oceny publiczności, przekładające się z kolei na wysoką frekwencję. Myśląc jednak o teatrze w wielu wymiarach, nie można przecież przejść nad nimi do porządku dziennego i nie powinno ich się lekceważyć, szczególnie jeśli oceny te dotyczą przedstawień niepozbawionych ambicji artystycznych. Obowiązkiem obserwatora życia teatralnego jest nie tylko dostrzeżenie tych opinii, ale i podjęcie próby ich zgłębienia – przecież nie zawsze rację ma „mędrca szkiełko i oko”. Dotyczy to także (a może przede wszystkim?) sytuacji, gdy lokalna publiczność odrzuca niektóre spektakle. Pójściem na łatwiznę jest wówczas stwierdzenie, że widocznie były one zbyt trudne albo przesadzono w nich z eksperymentem, progresywnością czy obsceną (niepotrzebne skreślić).

Lokalne gusta mają swoje źródła, lokalna publiczność skądś się bierze, ma swoją specyfikę – jej poznanie wymaga obecności, relacji i uważności. Tymczasem do wiedzy o tych wszystkich uwarunkowaniach, hierarchiach i gustach krytycy piszący z punktu widzenia centrali mają utrudniony dostęp. Nawiasem mówiąc, warto zwrócić uwagę, że po-

mimo dość negatywnej prasowej oceny mianowania z dniem 1 września 2020 roku Redbada Klynstry-Komarnickiego na pełniącego obowiązki dyrektora lubelskiej sceny, post na facebookowej stronie teatru informujący o tym fakcie ma w momencie, gdy piszę te słowa, blisko dwieście pozytywnych reakcji, czyli niecałe dziewięćdziesiąt mniej niż post żegnający Dorotę Ignatjew, o której gazety i „branża” w ogromnej większości wypowiadają się w samych superlatywach. Nie można zapominać, że dziś środowiskowe oceny i hierarchie powstają w bardzo niewielkim gronie osób dysponujących ogólnopolską perspektywą, mającą się często nijak do lokalnej rzeczywistości. Wobec zaniku prasy regionalnej pewną ostoją dla osób piszących o teatrze poza dużymi ośrodkami pozostają jeszcze wyższe uczelnie. Tymczasem głos najbliższych scenie recenzentów i krytyków powinien w moim przekonaniu stanowić (pamiętając oczywiście o lokalnych uwikłaniach i często węższej perspektywie oglądu) istotne odniesienie w dyskusji na temat sytuacji w poszczególnych ośrodkach.

Przecież to właśnie dzięki takiemu spojrzeniu można opisać spore polacie nieopisanych przestrzeni polskiego życia teatralnego, wydobyć lokalne spory i dyskusje, byśmy po latach nie dysponowali wyłącznie narracjami pisanymi z punktu widzenia stołecznych znawców (choć z pewnością są one ważne i cenne). I żeby być dobrze zrozumianym – nie chodzi tu o wartościowanie – lokalny krytyk może być przecież takim samym zakładnikiem ogólnopolskich sporów jak każdy inny, a ktoś piszący z punktu widzenia centrali może mieć znakomitą intuicję i wycucie miejscowych spraw. Chodzi jedynie o to, by, wbrew wzrastającej temperaturze sporu światopoglądowego, która sprawia, że poziom dyskusji ulega zgłuszaczowaniu, spróbować zachować różnorodność opinii i perspektyw, zadbać o „wielość mikroświatów” – jakkolwiek utopijnie by to nie brzmiało. A przy okazji relacjonowania lokalnych konfliktów warto założyć dobrą wolę tych, którzy po wyjściu z widowni nie śpieszą się na pociąg lub nie idą spacerem do hotelu, ale muszą się zmierzyć z pytaniem sąsiada, na co można się wybrać z żoną do teatru. ■