

# Księga skarg i wniosków

AUTOR: PAWEŁ PŁOSKI

**Oczywiście, takiego teatru nie ma.** Dyskutowanie, ile tu realiów, ile zmyślenia, ma tyle sensu, co analizowanie polityki teatralnej w PRL-u na przykładzie teatrzyku rewiewego z telewizyjnego Kabaretu Olgi Lipińskiej.

■ Pośród mniejszych lub większych katastrof Teatr Popularny w Warszawie z serialu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego staje się metaforą spraw ważniejszych – jakkolwiek patetycznie to brzmi – nawet analizą kondycji polskiego społeczeństwa. Żadne inne współczesne dzieło sztuki nie ukazało w podobnej skali nadwładzającej frustracji. W paradoksalny sposób możemy więc dojść do wniosku, że taki teatr jest wszędzie: wiele takich teatrów widzieliśmy, wiele takich afer przeżyliśmy.

W serialowej rzeczywistości da się dostrzec szereg mechanizmów działania polskiego teatru publicznego i polskiej kultury w ogóle, pokazanych w efektownym skrócie, czasem ujawnianych jakby mimochodem. I właśnie skupienie jak w soczewce teatralnych bolączek – nadmiar tych obserwacji – stanowi chyba największą wartość tej produkcji. To lepsze niż ministerialny audyt czy diagnoza zespołu profesora Hausnera. Coś jak księga wniosków, skarg i zażaleń w dawnych sklepach.

## 1.

Od lat niezmiennie są narzekania na sytuację polskiego teatru. Widmo likwidacji, które ciążyło teatrom w latach dziewięćdziesiątych, wciąż zdaje się być powodem nerwicy środowiska. Dwa (jedyne jak dotąd) wyprodukowane w III RP seriale okołoteatralne wzięły sobie za temat zamykanie teatru. W roku 2000 serial Feliksa Falka o życiu teatru – *Twarze i maski* – kończył się jego likwidacją. W 2016 coś się jednak zmieniło na lepsze. Ośmiu odcinkowi *Artyści* kończą się brawurową ak-

cją ratowniczą, dzięki której Teatr Popularny ostatecznie pozostaje przy życiu.

Uknuła w ratuszu intryga zdaje się nie mieć słabych punktów. A nawet jeśli je ma, to władza jest wystarczająco silna, by zetrzeć problem w pył. Celem intrygi jest jakiś biznes budowlany, dla którego funkcjonujący teatr jest proceduralną przeszkodą. Paru znajomych ma zarobić – a przecież zadaniem władz jest ułatwianie życia przedsiębiorcom, więc potrzeba prostej, szybkiej likwidacji.

Ponieważ jednak teatr w naszym kraju wciąż cieszy się szacunkiem, włodarze miasta uznali, że wszystko musi mieć znamiona działania zgodnego z prawem, uzasadnionego, niebudzącego wątpliwości. A co się temu może przysłużyć najlepiej? Oczywiście nieudolny i łamiący prawo albo dyscyplinę budżetową (a najlepiej i jedno, i drugie) dyrektor. Rzeczywistość zdaje się sprzyjać politykom – akurat trzeba ogłosić konkurs na nowego dyrektora. Władza stawia na najmniej doświadczonego, czyli najgorzej dla instytucji rokującego, kandydata z prowincji.

I w tym punkcie teatr objawia swoją – z nieodgadzionych źródeł czerpaną – żywotność i nieprzewidywalność. Na Kongresie Kultury Polskiej w 2009 roku (fragmenty tamtych wystąpień słyszymy w czołówce serialu) Waldemar Dąbrowski przekonywał Leszka Balcerowicza cytatem z Picassa: kultura to dziedzina, w której dwa plus dwa daje każdy wynik, oprócz czterech. Właśnie z takim działaniem mamy do czynienia w serialu. Dyrektor Konieczny – wbrew kalkulacjom – zaczyna odnosić sukcesy.

## 2.

Znamienne jednak, że w *Artystach* walka o przetrwanie staje się zwycięska nie dzięki udanym premierom i wysokiej frekwencji, ale dopiero w chwili, gdy ludzie kultury zaczynają stosować te same metody, które znamy z polityki – prowokację, nagrania, szantaż. Listy poparcia, demonstracje, artykuły byłyby niczym, gdyby nie użyto podstępów. W prawdziwym życiu o tę skuteczność, o tę bezwzględność w szeregach teatralnego środowiska znacznie trudniej. Wciąż dominuje marzenie o merytorycznej debacie. Tymczasem w serialowym świecie wszystko jest grą interesów.

Przykładowo – dziennikarze wciąż chodzą na czyimś pasku, przede wszystkim na pasku władzy. Ale i teatr miewa posłuch: gdy trzeba załatwić poparcie dla ratowania instytucji, wystarczy zadzwonić do redaktora Mroza, który obieca pomoc. Wiemy, że skłamię, ale co zostało pokazane, to zostało pokazane – jeden telefon, by załatwić przychylny artykuł. Pikanterii całej sytuacji dodaje fakt, że przeprowadza to rzeczniczka prasowa teatru, która wcześniej była medialnym cynglem ratusza w walce z teatrem. Z równą skutecznością dba teraz o *publicity* dyrektora Koniecznego.

Publiczność też można zorganizować i zajmie się tym nie jakieś osławione biuro organizacji widowni, ale sam urząd miasta. I to w celu politycznej rozróby na widowni. Teatr nie ustępuje mu kroku: w kontrze wobec urzędniczego bojkotu premiery asystent dyrektora jest w stanie w piętnaście minut pustą widownię zapełnić znajomymi gejami, co to właśnie bawili na mieście.



Artyści, reż. Monika Strzępka, Telewizja Polska / Narodowy Instytut Audiowizualny (2016)

Można załatwić wiele innych rzeczy, czego przykładem scena wędkowania z szefem wszystkich strażaków (dzięki osobistym znajomościom portiera i kierownika technicznego udaje się unieważnić zamknięcie sceny z przyczyn bezpieczeństwa), ale też zjawienie się reżyserskiej sławy, która wie, że umiera, i raz, chce zagrać miastu na nosie (dopóki ona pracuje w teatrze, nikt go nie zamknie), a dwa, wie, że młody i niedoświadczony dyrektor pozwoli jej na wszystko – w imię nazwiska i perspektywy wystąpienia w Awinionie.

### 3.

Przygnębiająco przedstawiona jest w serialu wizja stosunków społecznych. Teatr nie jest najprzyjemniejszym miejscem do pracy. Ani do życia. Życie jest gdzie indziej. A ci, którzy pracują w teatrze, szczególnie ci związani z Teatrem Popularnym, to w zdecydowanej większości życiowi nieudacznicy i frustraci. Generalnie dramat.

Śmierć seniorki zespołu, Aliny (granej poruszająco przez Elżbietę Karkoszkę), jest jedną z kluczowych scen całej produkcji. Bolesny rachunek zysków i strat życia w sztuce. I niespełnienia. Niektórzy młodzi aktorzy po emisji tego odcinka komentowali, że serial powinna poprzedzać plansza ostrzegająca adeptów aktorstwa przed oglądaniem.

Zatem po co do teatru?

W tym sensie ambiwalentne znaczenie ma dla mnie ostatnia sekwencja serialu – spełnione marzenie teatrów. Przed budynkiem zbiera się demonstracja w obronie teatru. Zwykli

widzowie z klasy średniej ramię w ramię z kibicami. Oto „klasyczny przykład tego, jak wydarzenie artystyczne generuje (nawet zanim dochodzi do skutku) wydarzenie społeczne”. Fraza Marcina Kościelniaka, odnosząca się do awantury przed premierą *Śmierci i dziewczyny*, pasuje tutaj jak ulał. Krakowski krytyk dodawał jeszcze: „dziś w teatrze nie mogło wydarzyć się nic bardziej wartościowego”.

No właśnie. Wychodzi na to, że najciekawsze rzeczy dzieją się poza teatrem.

Czy to, że ludzie wyjdą na ulice, jest najlepszym potwierdzeniem znaczenia teatru? Czy nie ma w tym jakiejś desperacji? Przecież na ogół protestujący pojawiają się nie z powodu obojętnej sztuki – protestują z powodu notatki prasowej albo intrygi polityczno-biznesowej. Nie liczy się przedstawienie, nie liczy się energia, która uwalnia się ze sceny. W serialu kibice też wspierają teatr „na niewidzianego” (pozytywne nastawienie wynika z faktu, że premiera będzie o nich). W 2014 roku w Poznaniu to kibice (jak przekonywała policja) mieli robić rozróbę, nie znając przedstawienia Rodriga Garcíi.

Dla wydarzenia społecznego teatr jest w gruncie rzeczy – nomen omen – niekonieczny. Choć czasami jako pretekst bywa użyteczny.

### 4.

Teatr Popularny ma siedzibę w Warszawie, ale funkcjonuje jakby poza nią. Żadnych innych teatrów. Żadnych dyrektorów. Żadnych ministrów. Ewentualni środowiskowi sojusznicy przybywają z innych miast (Kraków? Wrocław? Wałbrzych?).

Można się obruszyć: wypreparowana sytuacja, brak kontekstu. Właściwie jednak to portret typowej sytuacji rodzimej sceny. Serial ilustruje stan, z którego wydobywamy się od trzech dekad – stan rozproszenia, jak trafnie nazwał Marek Waszkiel kondycję polskiego teatru po 1981 roku.

Polskie teatry są samowystarczalne. W codziennej pracy nie mają znaczenia konkurencyjne premiery. Co najwyżej z mniejszym lub większym zaciekawieniem powtarza się plotki. Odwieczna batalia Pepsi z Coca-Colą czy Puma z Adidasem to ewenementy organizacyjne – polskie teatry nie oglądają się na siebie. Żyją własnym życiem.

### 5.

Podobieństwa do „rzeczywistych ludzi” jest w *Artystach* sporo i momentami bywa ono dojmujące. Zaczyna się już w pierwszej, otwierającej serial sekwencji – samobójczej śmierci dyrektora w tetrze. W 1999 roku Petr Léb, czeski reżyser z pokolenia Warlikowskiego, Koršunovasa, Ostermeiera, szef praskiego Divadla Na zábradlí, w wieku 34 lat powiesił się nad sceną. Na drzwiach zostawił kartkę: „Jestem na scenie”. Jego ciało odnaleźli technicy następnego dnia, po spektaklu.

Autorzy serialu (a także ich widzowie z tzw. branży) bawili się świetnie, obsadzając znane postaci, a szczególnie urzędujących dyrektorów w epizodycznych rolach (Jan Klata, dyrektor Narodowego Starego Teatru, jako Strażnik; Andrzej Seweryn, dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie, jako Naczelnny Strażak; Paweł



Artyści, reż. Monika Strzępka, Telewizja Polska / Narodowy Instytut Audiowizualny (2016)

Miśkiewicz, były dyrektor Teatru Dramatycznego w Warszawie, jako wariat; Agnieszka Glińska, była dyrektorka Teatru Studio, jako księgowa na skraju załamania nerwowego; Bartosz Szydłowski, dyrektor Łaźni Nowej i Teatru im. Juliusza Słowackiego, jako tak-sówkarz – żeby podać parę przykładów).

Bohaterowie serialu są jednak tak mocnymi przetworzeniami ewentualnych pierwowzórów, że właściwie traci na znaczeniu, iż gdzieś

stępców, służą jako miara gustu, artyzmu itd. Nieznośne jest to nieustanne przykładanie do młodych aspirujących miary wielkich dojrzałych. Nie trzeba bardzo pogłębionych lektur, by wiedzieć, że w 1967 roku nikt Swinarskiemu pomnika stawiać nie chciał, a jego przedstawienia wzbudzały uzasadnione kontrowersje.

Jeśli nie do końca czytelny wydał mi się zabieg z wprowadzeniem „teatralnych duchów”, to w tym właśnie dostrzegam ich dramatur-

**Oba nieżyjące Konrady – ten historyczny i ten serialowy – służą żywym do szturchania następców, służą jako miara gustu, artyzmu. Nieznośne jest to nieustanne przykładanie do młodych aspirujących miary wielkich dojrzałych.**

naprawdę dramaturg jest szefem departamentu kultury. Bez znaczenia jest też, który konkretnie młody reżyser tak pracuje na próbach. Choć wymowny jest stopień nieprzygotowania do prób. Oj, to woda na młyn narzekaczom. Niewątpliwie jest to źródło pysznej, środowiskowej zabawy. Każdemu co innego może się kojarzyć.

Gdy nestorzy Teatru Popularnego wspominają swego ukochanego mistrza Konrada Kozanowicza (w tej roli Jerzy Trela), „że Konrad to..., Konrad tamto...”, jedyne możliwe skojarzenie objawia się w pół sekundy: Swinarski. Oba nieżyjące Konrady – ten historyczny i ten serialowy – służą żywym do szturchania na-

giczny sens – duchy poprzedniczek i poprzedników kibicują swoim następcom, wykazując znacznie więcej zrozumienia i cierpliwości wobec ich działań. Oni bowiem za życia doświadczali podobnych trudów, od Bogusławskiego poczynając.

## 6.

Serialowe losy Jasia Jaskuły – granego przez Michała Majnicza – to swoisty teatralny *American dream* – od bezrobotnego cwaniaka, przez technicznego, do funkcji inspicjenta przy guru teatralnej reżyserii. Prócz tego sporo tu „romantycznego rysu” polskiego charakteru. Przecież Jasiu robi to wszystko z miłości, dla ko-

biety. Bohater dojrzeje, ale w sosie dość melodramatycznym.

Dzięki Jasiowi możemy zobaczyć pokrętnie stosunki pracy w polskiej kulturze. I nie chodzi tu o wkupną wódkę czy „zakazany” romans z aktorką. Na pewno nie jedyny Jaskuła nie może się nadziwić, że dekoracja (którą ugasił) zniszczona w pożarze wygląda lepiej niż przedtem, a reżyser w trakcie premiery żąda zrzucenia aktora ze schodów. Rozumiemy, że proces twórczy ma swą naturę, ale żeby aż tak sprzeczną z zasadami BHP.

Jasiu w nagłej sytuacji przed premierą proponuje reżyserskiej gwiazdzie, że z chęcią podejmie się obowiązków inspicjenta – czym wzbudzi ogromną, ironiczno-sardoniczną wesołość. Jednak ostatecznie udanie poprowadzi zza pulpitu inspicjenckiego premierę.

I właściwie nikt mu za ten trud nie podziękuje. Nie widać zasłużonej nagrody. A gdy Jaskuła dobija się o wpisanie na listę wyjazdową na festiwal do Awinionu, gdzie reżyserka chce go widzieć (ona jedna go docenia), jest cały czas zbywany, traktowany jak natręt. Szczególnie że trwa walka o teatr, inne sprawy teraz są ważne.

Ale może tych namolnych pytań ze strony Jaska mogłoby nie być, gdyby reguły kompletowania zespołu na wyjazd były czytelne, gdyby udział w zagranicznej prezentacji nie był „uznaniowy”, a stanowił naturalną część procesu tworzenia i eksportowania spektaklu.

Uznaniowość, rozmyte kryteria – to zjawisko, z którym środowisko teatralne styka się na co dzień. To, że jest się docenianym fachowcem – dyrektorem, reżyserem, dramaturgiem, aktorem – nie znaczy nic. Można odnosić sukcesy przez dziesięć lat, zakończyć dyрекcję, a i tak nie wyniknie z tego zaproszenie z innej miejscowości. Niezbądane są ścieżki urzędniczych decyzji. Ale nie czarujmy się, że tylko urzędniczych. Uznaniowe są szybujące do nieba honoraria – szczególnie reżyserskie – ich wysokość w niektórych teatrach dawno minęła się z rachunkiem ekonomicznym i – tak, tak – sprawiedliwością społeczną (szczególnie wobec wysokości płac aktorów).

Jaskuła zaczyna to pojmować – teatr służy mu jako wehikuł emancypacji. W nim dojrzeje, działa w poprzek hierarchiom i środowiskowym obyczajom, poznaje reguły gry, powoli rozumie, czego nie chce, na jakie sytuacje nie ma zamiaru się godzić. I w efekcie opuszcza teatr.

On nie chce dać się zjeść w imię... właśnie, w imię czego? ■