

Daliśmy zgodę na kłamstwo

„Problem w tym, że gdy PiS doszedł do władzy, powinniśmy wyjść na ulicę nie przeciwko Jarosławowi Kaczyńskiemu, ale najpierw przeciwko Grzegorzowi Schetynie, bo stopień demoralizacji i politycznej degrengolady był w tej partii katastrofalny. Gdyby ktoś w PO miał jaja, to tam dokonałaby się polityczna rzeź. Tymczasem od razu pojawiły się głosy opiniotwórczych komentatorów, że nie należy krytykować opozycji, bo wróg jest gdzie indziej” – zauważa **Marek Fiedor** w rozmowie z Jolantą Kowalską.

JOLANTA KOWALSKA W *Garbusie* Mrożka, zrealizowanym niedawno we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, pokazuje pan kres pewnej formacji. Mógłby pan ją dookreślić?

MAREK FIEDOR To obraz elity, czy szerzej – inteligencji, a więc grupy społecznej, aspirującej do przywództwa. To ludzie wykształceni, którzy nadają ton i mają poczucie pewnej ekskluzywności. W tekście Mrożka występują przedstawiciele mieszczańskiej kołtunerii i arystokracji, którzy zawdzięczają swój status społeczny pochodzeniu. Ja zastępuję ich postaciami intelektualnych celebrytów oraz reprezentantami klasy średniej, nastawionymi liberalnie i proeuropejsko.

KOWALSKA W czym dostrzega pan kryzys elit?

FIEDOR To jest efekt długiego procesu. Współczesna inteligencja dziedziczy wiele negatywnych cech swoich dziewiętnastowiecznych protoplastów: megalomanię, próżność czy paternalizm i poczucie wyższości w stosunku do innych klas społecznych. Inteligencja zawsze uważała się za wychowawców narodu, żywiąc niezachwiane przekonanie o własnej wartości i powołaniu do przywództwa. Inny aspekt tego kryzysu to oderwanie od rzeczywistości. Jeśli trzy lata po przejęciu władzy przez PiS politycy opozycyjni i wspierające ich środowiska centrowo-liberalne nie są w stanie zrozumieć, dlaczego utracili władzę, świadczy to o braku możliwości autorefleksji. Diagnozę o sprzedaniu się Polaków za 500 plus trudno przecież traktować poważnie. Brak nam zdolności rozpoznania świata, w jakim żyjemy, a wewnętrzną

pustkę maskujemy celebrowaniem modnych trendów i deklarowaniem słusznej postawy. Ten rozróż między wyobrażeniami inteligencji i rzeczywistością nie pojawił się dziś; w latach osiemdziesiątych, w czasach pierwszej Solidarności, stworzono pewien mit, idealizujący dziesięciomilionowy ruch społeczny i jego robotniczą awangardę. Andrzej Wajda powiedział wtedy, że chciałby być kierowcą Wałęsy, i był to wyraz zauroczenia, które powszechnie podzielano. Tak właśnie chcieliśmy widzieć Solidarność. Pęknięcie tego złudzenia okazało się bolesne. Gdy w I turze wyborów prezydenckich z 1990 roku Mazowiecki przegrał z Tymińskim, prof. Geremek (skądinąd wybitna postać polskiej polityki) ogłosił, że naród nie dorósł do demokracji. Potem, w latach dziewięćdziesiątych, prawicowo-katolicka część społeczeństwa nie pasowała do modernizacyjnych wzorców, więc próbowano zmieścić ją pod dywan. Ten fałsz kiedyś musiał wyjść na wierzch. Po latach profesor Marcin Król w książce *Byliśmy głupi* dokonał rozbrajającego wyznania: „myśmy nie znali społeczeństwa, którym kierowaliśmy”. A teraz, rozczarowani masami, zamiast próbować je rozumieć, obrażamy się, bo nie spełniają naszych oczekiwań.

KOWALSKA Mówiąc językiem Mrożkowych dychotomii – cham się zbuntował i wypowiedział posłuszeństwo panu?

FIEDOR To jest problem nie tylko polski, ale też globalny – fala populizmu nie bierze się z niczego. Zobaczmy na przykład, co się dzieje z telewizją publiczną. Myślę, że w mediach doszło do czegoś, co można by nazwać „uwłaszczeniem” przez masy. Telewizja od początku była tworzona



Marek Fiedor (1962)

reżyser teatralny, absolwent Wydziału Teatrolgii UJ i Wydziału Reżyserii krakowskiej PWST. Laureat Nagrody im. Konrada Swinarskiego w sezonie 2001/02 za reżyserię *Matki Joanny od Aniołów* w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu. Od sezonu 2012/13 jest dyrektorem naczelnym i artystycznym Wrocławskiego Teatru Współczesnego.

przez elity dla mas. Ludzie, którzy się w niej pokazywali, zazwyczaj byli wyjątkowi, mieli jakieś osiągnięcia, byli „kims”. Mieli dyktować ludowi wzorce, edukować. Aż w pewnym momencie lud zrozumiał, że skoro o istnieniu mediów decyduje rynek reklamowy, czyli oglądalność, to prawdziwymi ich właścicielami są masy. I sytuacja się odwróciła – lud, zamiast autorytetów, pragnie w telewizji oglądać siebie. Chce w niej znaleźć akceptację dla swojego gustu, zainteresowań i stylu życia. Czy coś podobnego nie dzieje się w polityce? Nie interesuje mnie jednak analiza Mrożkowego „chama”, zresztą w *Garbusie* tytułowa postać nie przynależy jednoznacznie do tej kategorii, a w moim spektaklu jest już zupełnie kimś innym. Zajmuję się portretem, by odwołać się do *Małych listów*, „arystokratów ducha”. Ich cynizmem, egoizmem i hipokryzją – bo to kolejne znaki kryzysu tej formacji. Mówimy dziś, że Jacek Kurski zrobił z telewizji ohydne, propagandowe medium, ale można by zapytać: kto zaczął? Przecież od czasów prezesury Andrzeja Drawicza prawo do głosu było reglamentowane, nie wszystkim pozwalano się wypowiedzieć. Gdy Kaczyński założył Porozumienie Centrum, Aleksander Małachowski, późniejszy wicemarszałek Sejmu, w swoim programie telewizyjnym przestrzegał widzów, by nie dali się na to nabrać. Nie słyszałem wówczas, by po nim przed kamerą stanął, dajmy na to, Wiesław Chrzanowski i powiedział, że w wolnym kraju każdy pogląd ma prawo do reprezentacji. Gdy Andrzej Lepper wysypywał zboże na tory, nazywano to warcholstwem, a gdy odmawiano podporządkowania się przepisom ustawy lustracyjnej – to było obywatelskie

nieposłuszeństwo. Nie przeszkadzała nam ta hipokryzja, bo przecież tamci nie byli „nasi”. I cóż z tego, że dziś zawłaszczanie państwa przez PiS osiągnęło skalę, jakiej jeszcze wczoraj nie byłibyśmy w stanie sobie nawet wyobrazić? Relatywizowanie prawa, zasad i standardów w rzekomo wolnym państwie zaczęło się już wtedy. Myśmy dali na to przyzwolenie. To była nasza zgoda na kłamstwo. W stanie wojennym słowa „prawda” i „sprawiedliwość” odmienialiśmy przez wszystkie przypadki, ale w wolnym państwie jakoś zabrakło nam determinacji, by na tych wartościach budować nową rzeczywistość. Bardzo łatwo daliśmy sobie wmówić, że tak trzeba i że inaczej się nie da, że nad pewnymi sprawami trzeba przejść do porządku, bo trzeba przeprowadzić reformy, dogonić Europę – mieliśmy na to tysiące wytłumaczeń. I tak straciliśmy kontakt z rzeczywistością, a bez porannej lektury „Gazety Wyborczej” nie wiedzieliśmy, co mamy myśleć o świecie.

KOWALSKA W *Garbusie* wskazuje pan jeszcze inną płaszczyznę działania instynktów stadnych – poprawność polityczną. Dyskusją bohaterów na temat sposobów obłaskawiania garbu mogłaby być wręcz parodią dyskursu antydyskryminacyjnego.

FIEDOR Tak, poprawność polityczna jest czasem posunięta do granic debilizmu. Weźmy choćby temat uchodźców – przecież dyskurs publiczny w tej sprawie został doprowadzony niemal do absurdu: z jednej strony histeria prawicowo-nacjonalistyczna, a z drugiej – terror narracji lewicowo-liberalnej. Wszelkie wątpliwości i pytania zbywano emocjonalnym szantażem. Widać to było choćby w teatrze – ilekroć oglądałem spektakl o uchodźcach, zawsze widziałem ten sam szablon.

KOWALSKA Być może obie strony wzajemnie doprowadzają się do ściany, traktując spór w kategorii walki dobra ze złem.

FIEDOR Istnieje coraz większa polaryzacja poglądów, a co za tym idzie, presja, by się opowiedzieć, wejść na barykadę. Tracimy dystans do rzeczywistości, a przez to i rozum. Mam wrażenie, jakby dokonywała się jakaś nieustająca zdrada klerków.

KOWALSKA Jest w pana spektaklu dość kąśliwa aluzja do protestów przed Sejmem: bohaterowie kładą się na ziemi i walą nogami w głuchy fortepian. Podważa pan sens tych demonstracji?

FIEDOR Nie, nie podważam. To nie jest spektakl publicystyczny, próbuję pokazać ogólniejsze zjawiska. Sparodiowanie tego protestu jest znakiem teatralnym, pozwalającym zidentyfikować bohaterów. Nie interesuje mnie paszkwil na siebie samego, w końcu sam też spacerowałem ze świeczką. Jednak problem w tym, że gdy PiS doszedł do władzy, powinniśmy wyjść na ulicę nie przeciwko Jarosławowi Kaczyńskiemu, ale najpierw przeciwko Grzegorzowi Schetynie, bo stopień demoralizacji i politycznej degrengolady był w tej partii katastrofalny. Gdyby ktoś w PO miał jaja, to tam dokonałaby się polityczna rzeź. Tymczasem od razu pojawiły się głosy opiniotwórczych komentatorów, że nie należy krytykować opozycji, bo wróg jest gdzie indziej. I, co gorsza, że nie należy w ogóle krytykować III RP, bo inaczej się tego zrobić nie dało. Czyli znowu demonstracja dobrego mniemania na własny temat, brak samokrytycyzmu i skupienie na tym, że „zli są oni”. Myślę, że bez jakiejś nowej próby „rozrachunków inteligenckich” nie wyjdziemy z zakłętą kręgą samozadowolenia i samozakłamania.

KOWALSKA Mówił pan o zdradzie klerków. Aktywizm, walka na rzecz sprawy były jednak od zawsze częścią etosu polskiego inteligenta. To chyba nie jest źle?

FIEDOR Oczywiście, pocieszające jest to, że potrafimy się w dużych miastach zmobilizować i pogonić PiS. Mówiąc o zdradzie klerków, miałem na myśli postawę artystów wobec społecznej i politycznej rzeczywistości.

KOWALSKA A jak powinien zachować się artysta?

FIEDOR Moim zdaniem jawna deklaracja polityczna i wejście na barykadę uniemożliwia ogląd rzeczywistości. Potrzebny jest dystans i krytyczne spojrzenie również na własne pozycje. Artysta powinien kąsać i zadawać ból nie tylko przeciwnikom, ale i własnej formacji. Możemy oczywiście zagrzewać się nawzajem do boju, ale to tylko przekonywanie przekonanych. To są jałowe rytuały, mające na celu utwierdzanie się w słuszności zajmowanego stanowiska. Na barykadzie wszyscy są „po słusznej stronie”, więc nikt nie pyta, skąd przyszedłeś i co sobą reprezentujesz. Więcej odwagi wymaga bezkompromisowe spojrzenie na siebie samego i swoje środowisko. Niedostępnym wzorem takiej postawy jest dla mnie Różewicz w napisanym w stanie wojennym wierszu „Przyszli, żeby zobaczyć poetę”.

KOWALSKA „...widzę wyraźnie tych
co wybrali działanie
widzę byle jakie działanie
przed byle jakim myśleniem...

FIEDOR ...byłby taki Gustaw
zmienia się
w byle jakiego Konrada
byłby taki felietonista
w byle jakiego moralistę...

KOWALSKA ...słyszę
jak byle kto mówi byle co
do byle kogo
byłbyjakość ogarnia masy i elity”.

FIEDOR Prorok, no prorok!

KOWALSKA Różewicz wyznał, że dojrzał do tej postawy kilkadziesiąt lat. To luksus mędrca, na który dziś mało kto może sobie pozwolić – czas biegnie znacznie szybciej, artysta, zanim dojrzeje, przestaje być słuchany. Oprócz Różewicza patronami swej dykcji uczynił pan Helmuta Kajzara i Tymoteusza Karpowicza – autorów, którzy unikali doraźności, lecz za swą osobność zapłacili szybkim zapomnieniem. Czy ich głos zdołał się przebić?

FIEDOR Ich „przebijanie” to proces, który trwa i będzie trwał. Nie oczekiwałem, że efekty moich wyborów programowych pojawiają się od razu. Zresztą meandry recepcji autorów są nieprzewidywalne, nigdy nie wiadomo, kiedy nagle coś „zaskoczy”. Osobność Kajzara i Karpowicza nie była chłodno skalkulowanym wyborem, ale koniecznością, potrzebą artykułowania pewnej wewnętrznej postawy. Nie mam przekonania,

że zapomnienie jest im przypisane na wieczność. Tak jak nie mam przekonania, że siła teatru tkwi w jego doraźności.

KOWALSKA Teatru nie robi się w próżni społecznej. Gdy w dramatycznych okolicznościach zakończyła się dykcja Krzysztofa Mieszkowskiego, pojawiło się oczekiwanie, że Wrocławski Teatr Współczesny znajdzie ofertę dla osieroconej publiczności Polskiego i wyostreży swój kurs. Nic takiego chyba jednak nie nastąpiło?

FIEDOR Jeżeli rzeczywiście były takie oczekiwania, to chyba były mało poważne. Obejmując dykcję WTW, określiłem taki a nie inny program nie dlatego, że inny teren we Wrocławiu był już zajęty, ale dlatego, że takie a nie inne były i są moje najgłębsze przekonania. I nigdy nie będę robił teatru, by spełniać oczekiwania krytyki, choćby nie wiem jak dobitnie artykułowane. Nie będę robił teatru wielkich hieroglifów. Mam swoją drogę i pewne rozszerzenie pola repertuarowego WTW było związane z wewnętrzną ewolucją programu, z pojawieniem się Konkursu Dramaturgicznego STREFY KONTAKTU i jego plonem – tekstami, które stały się ważną ścieżką repertuaru. A ponieważ pojawili się tacy autorzy jak Grażyna Plebanek czy Mariusz Sieniewicz (chyba nie funkcjonują oni w „próżni społecznej”), siłą rzeczy trochę zmodyfikował się też przekaz programowy teatru. Zaprosiliśmy do współpracy Marcina Libera, który jest reżyserem jednoznacznie zdefiniowanym politycznie. Ale czy pracujący tu wcześniej Weronika Szczawińska, Paweł Miśkiewicz czy Lech Raczak to reżyserzy z „próżni społecznej”? A spektakl *Panna Nikt* Pawła Passiniego? Owszem, zdecydowałem się ostatnio na zrealizowanie w WTW spektaklu stricte publicystycznego, jakim jest *Pani Furia* Krzysztofa Cieczechy, ale nie oznacza to zmiany kursu teatru. Ja się z taką estetyką nie identyfikuję, ale ponieważ nie traktuję teatru jak swojego folwarku, chcę poszerzać pole wewnętrznego dyskursu. Moim głosem w tym dyskursie jest *Garbus*.

KOWALSKA Nie czuje się pan jako reżyser outsiderem?

FIEDOR Okolicznością, która ułatwiła mi funkcjonowanie z dala od uczęszczanych ścieżek, jest fakt, iż otrzymałem od losu pewne „minimum socjalne” uznania. Nagród i wyróżnień na teatralnej giełdzie było akurat tyle, że nie muszę cierpieć z powodu niedowartościowania. Dzięki temu mogę sobie pozwolić na komfort outsiderstwa. Czasem się jednak zastanawiam, czy miałbym siłę wytrwać na tej drodze, gdybym takiego potwierdzenia nie otrzymał.

KOWALSKA Nie reżyseruje pan ostatnio zbyt dużo.

FIEDOR Wycofałem się świadomie. Uznałem, że jako dyrektor powinienem się skupić na sprawach teatru. Nie cierpię z tego powodu, po prostu pracuję nad projektem szerszym niż pojedynczy spektakl.

KOWALSKA Pana pokolenie reżyserskie stało się jakby mniej widoczne, można powiedzieć, że straciło impet. Zazwyczaj średnia generacja była gwarantem ciągłości pomiędzy klasą mistrzów i pokoleniem młodych – pośredniczyła w przekazywaniu doświadczeń, tradycji, wartości. Teraz tego nie ma. Co się stało z pana klasą?

FIEDOR Na pewno taka ciągłość to już historia. Teatr nie jest już strukturą opartą na autorytecie, gdzie indziej tkwią źródła prestiżu.



Garbus, reż. Marek Fiedor, Wrocławski Teatr Współczesny (2018)

Życie teatralne doznało przyspieszenia, inny jest mechanizm kreowania środowiskowych hierarchii. Znaczna część krytyków koncentruje się na odkrywaniu i promocji nowych zjawisk. Każdy chciałby być ojcem chrzestnym jakiegoś geniusza, więc trwa licytacja. Wystarczy zrobić dwa ciekawe przedstawienia i już można zostać „objawieniem”. To jest zresztą niszczący mechanizm, bo taki młody reżyser szybko przestaje być faworytem, a jego miejsce zajmują następni. Wtedy, nie mając dystansu, szamocze się, próbuje coś powtórzyć, żeby znów się podobać, ale to jeszcze gorzej wychodzi. Często nie ma przy tym zabezpieczenia w postaci warsztatu. Przecież powiedzieć dziś publicznie coś o rzemiośle, to niemal samobójstwo. A żeby robić teatr, trzeba mieć pewne umiejętności w konstruowaniu dramaturgii, budowaniu napięć, prowadzeniu aktora etc.

KOWALSKA Dyrektor nie może być nauczycielem dla młodych?

FIEDOR Jako reżyser zawsze dostawałem pełną wolność i tym samym chciałbym odplacić innym. Ufam ludziom, których zapraszam do współpracy. Zresztą udzielanie wskazówek nie jest łatwe, gdyż nie istnieją już estetyki normatywne, dominuje kult subiektywizmu i wrażliwości. Staram się więc co najwyżej pokazywać niekonsekwencje czy brak logiki w ramach proponowanej przez reżysera konstrukcji. Reakcje bywają różne – jedni zawierają mojemu doświadczeniu i przyjmują uwagi, inni nie.

KOWALSKA Ale stawiał pan przed nimi określone zadania, choćby dając im do realizacji niełatwe i od dawna niegrane teksty Karpowicza i Kajzara. To ryzyko się opłaciło?

FIEDOR Nie „dawałem” im tych tekstów – sami z nimi przychodzili. Choć oczywiście wiedzieli, że mnie ci autorzy interesują. I nie stawiałem

przed nimi żadnych zadań – to akurat nie są teksty „do wystawienia”. To jest zapisany słowami świat do odkrycia. Tu trzeba było zderzyć tekst z jakąś formułą teatralną zupełnie nieoczekiwaną. Nie można więc pytać, czy ryzyko się opłaciło czy nie. Ryzyko samo w sobie jest w sztuce opłacalne. A w przypadku tych autorów jest jedyną drogą do celu. Krzysztof Cieczech, reżyserując *Gwiazdę*, zaproponował bardzo nowatorską formę przedstawienia, która pozwoliła z tekstu Kajzara wydobyć ukryty potencjał – jakby wpisany w niego i oczekujący na technologicznie lepsze czasy. Odbiór sztuki przez słuchawki sprawił, że wewnętrzne życie bohatera, jego świadomość, wyobraźnia i pamięć były wręcz fizycznie doświadczane przez widza, potęgując wrażenie jego samotności i zagubienia. To było niezwykle odkrycie. Z pewnością trzeba dalej szukać dla obydwu autorów właściwego im języka teatralnego, który otworzy wszystkie znaczenia i piękno ich dramatów.

KOWALSKA W liście do zespołu, wystosowanym na jubileusz sześćdziesięciolecia Wrocławskiego Teatru Współczesnego, Tadeusz Różewicz podkreślał, że najważniejszą powinnością sztuki jest poszukiwanie nowych form. Jak ten postulat czytać dziś, gdy mamy stan nieomal permanentnej rewolucji?

FIEDOR Przywołałbym myśl Różewicza jako motto organizowanego przez nas Konkursu Dramaturgicznego STREFY KONTAKTU. Zapraszaliśmy do niego bardzo różnych twórców, bo interesowały nas właśnie poszukiwania nowego języka, a nie wyłącznie treść dramatów. Chcieliśmy sprowokować powstanie tekstów, których główna wartość nie polega jedynie na podjęciu ważnego tematu społecznego czy politycznego. Istotny jest jeszcze teatralny język, w którym ta ważna treść się wyraża. Różewicz w liście powiada, że nie wystarczy samo zaangażowanie twórcy – prawdziwe zaangażowanie wiąże się z umiejętnością budowania formy. Nowej. Czy to oznacza, że każdy autor ma za każdym



Corbus, reż. Marek Fiedor, Wrocławski Teatr Współczesny [2018]

fot. Natalia Kabanow

razem wymyślać proch? Nie sądzę. Różewiczowi chodziło raczej o pewną postawę artysty, który odrzuca rutynę i schemat, o świadomość, że „słuszna” treść dopiero wyrażona w formie tworzy dzieło sztuki i z autora czyni artystę. Dziś w teatrze obserwujemy raczej proces odwrotny – teksty, które pisze się z przeznaczeniem na scenę, mają charakter użytkowy i, niejednokrotnie – jednorazowy. To nie przypadek, że nie ma dramatopisarzy, ale są dramaturgowie. Tekst przestaje być utworem autonomicznym. A jak to się ma do praktyki reżyserskiej, bo rozumiem, że pytając o stan „nieomal permanentnej rewolucji”, właśnie teatr miała pani na myśli? Cóż, chyba dosłowne rozumienie wskazania Różewicza owocowałoby w teatrze jakimś, pożałujcie Boże, konceptualizmem – tworzeniem spektakli na zasadzie: co by tu jeszcze wymyślić? Co zrobić, by się odróżnić od innych? A forma u Różewicza nie była aktem strzelistym, ale powstawała w wyniku benedyktyńskiej pracy, była konsekwentna i logiczna. Raczej nie opowiadał się on za powszechną i permanentną rewolucją, nie wzywał do destrukcji starych form, ale deklarował konieczność konstruowania nowych, w którym to procesie jednak najważniejszą rzeczą była potrzeba artykułowania sensu.

KOWALSKA Sztuka teatru ulega jednak bardzo głębokim przeobrażeniom.

FIEDOR Tak, jesteśmy świadkami performatywnego przełomu w teatrze. Ten zwrot dokonał zmian w języku scenicznym i recepcji spektaklu, ale nie wydaje mi się, żeby performans zdołał całkowicie zastąpić teatr. W dziedzinie inscenizacji raczej nie doszło do jakiejś gruntownej rewolucji – nie posunęliśmy się poza linię wynalazków Wielkiej Reformy. Owszem, mamy nowe zabawki technologiczne, ale chwytły reżyserskie, które dziś elektryzują nas nowością, tak naprawdę zostały wymyślone sto lat temu. To, co się zmienia najbardziej, to aktor, który coraz częściej zamiast na scenie stwarzać postać, dzieli się z widzami swoim osobistym

doświadczeniem – „jest sobą”. Mnie coś takiego śmieszy, czasem wręcz żenuje, zwłaszcza gdy oglądam tego samego aktora po raz kolejny. Pokusa przekraczania granic sztuki w teatrze istniała od zawsze, co wynika z jego natury, bo jest on z jednej strony bytem sztucznym, a z drugiej – wydarza się tu i teraz. Nadmierne eksponowanie tej realności zazwyczaj jednak kończyło się zejściem na manowce. Mimo to ciągle, w kolejnych pokoleniach twórców rodzi się pokusa, by zakwestionować „sztuczność” aktora na scenie i by istniał on dla widza „naprawdę”, bo wtedy przeżycie teatralne będzie bardziej dotkliwe. Cóż, w teatrze Grzegorzewskiego czy Kantora aktor budował całkowicie sztuczną formę, a i tak wzruszenie ścisłało mi gardło i dreszcz przenikał całe ciało. Ale oczywiście każdy ma prawo do swoich wyborów. Chodzi o to, by te przeobrażenia nie tworzyły sytuacji wykluczenia odmiennych estetyk. Dziś polaryzacja, którą mamy w teatrze, jest niszcząca – albo tworzysz teatr progresywny, albo przynależysz do jakiejś rupieciarni.

KOWALSKA Ustrój teatralny w Polsce wymaga reform?

FIEDOR Tak, ale nie ma co się łudzić, że jakkolwiek władza tym się zajmie. Chciała to zacząć robić Izabella Cywińska, ale środowisko stawiało opór i sprawa upadła. Gdy objąłem WTW, bardzo szybko stało się dla mnie jasne, że reformę będę musiał przeprowadzić sam. Od początku, razem z moim zastępcą Ryszardem Nowakiem, pracujemy nad tym, by stworzyć instytucję, w której pieniądze z dotacji wydaje się przede wszystkim na działalność artystyczną. Służą temu określone działania administracyjne, finansowe, organizacyjne, w tym oczywiście redukcja zatrudnienia i przejście na system produkcji dekoracji na zewnątrz. To jest czasem proces bolesny, ale innego wyjścia nie ma. Chodzi o to, by jak najmniejsza ilość pracowników teatru produkowała jak największą ilość spektakli, by aktor na etacie nie był co miesiąc upokarzany wysockością swojej pensji. Środki finansowe, jakie przeznacza się na teatr

w Polsce, można by zagospodarować efektywniej, ale niezbędne byłyby zmiany w kodeksie pracy czy ubezpieczeniach społecznych – bo przecież ograniczając etatyzm, trzeba aktorom dać szansę funkcjonowania na tzw. wolnym rynku. Inny aspekt tej sprawy to modele organizacyjne teatrów i ich finansowanie. Dziewiętnaście stałych zespołów w Warszawie, która jest gigantycznym rynkiem pracy, to aberracja na skalę światową. Likwidacja tego stanu rzeczy nie oznacza prywatyzacji i komercjalizacji teatru. Są przecież sprawdzone na Zachodzie modele, w których zatrudnia się szefa artystycznego sceny do realizacji konkretnego programu na określony czas. Taki kierownik, wyłoniony w konkursie, angażuje aktorów na kontrakty do konkretnych spektakli. W ogóle przecież system finansowania projektów teatralnych z pieniędzy publicznych może być zupełnie inny.

KOWALSKA Czy pana zdaniem są możliwe takie regulacje, które gwarantowałyby swobody twórcze i niezależność teatru publicznego?

To, co się zmienia najbardziej, to aktor, który coraz częściej zamiast na scenie stwarzać postać, dzieli się z widzami swoim osobistym doświadczeniem – „jest sobą”. Mnie coś takiego śmieszy, czasem wręcz żenuje, zwłaszcza gdy oglądam tego samego aktora po raz kolejny.

Marek Fiedor

FIEDOR Wystarczyłoby respektować konstytucję, ale ponieważ mamy władzę, które jej nie szanują, to pewnie żadne inne akty prawne nie dadzą dostatecznej gwarancji wolności wypowiedzi. Jeśli oni sobie poradzili z Trybunałem Konstytucyjnym, to nie poradzą sobie z jakąś radą artystyczną przy ministrze kultury? Nie bardzo wierzę w możliwość zabezpieczeń formalnych. Państwo ma obowiązek finansowania działalności artystycznej, w tym również twórczości eksperymentującej. Absurdalny jest argument, jaki często się słyszy, że eksperymentować to sobie może artysta za własne pieniądze. Mecenasy sztuki musi mieć

świadomość, że wspieranie jej jest obciążone pewnym ryzykiem, i nie może formułować zbyt daleko idących oczekiwań. Zresztą, takie zabezpieczenie prawne w teatrze mogłoby być obosieczne. W sytuacjach konfliktowych zawsze używa się argumentu, że to zespół jest podmiotem, czyli ma prawo do współdecydowania o teatrze. Stąd już tylko krok do pytania, kto jest właścicielem teatru. Czy na pewno musi nim być urzędnik? W sytuacjach, gdy zespół broni się przed rozbiciem, jak w Teatrze Polskim, uważamy to za uzasadnione. Ale to może działać też w drugą stronę. Wyobraźmy sobie, że przychodzi dyrektor do jakiegoś skostniałego teatru i chce dokonać zmian, ale załoga opiera się i go wyrzuca – przecież ci ludzie korzystaliby z tego samego prawa, gwarantującego autonomię zespołowi. Mechanizm zabezpieczający, w zależności od sytuacji, mógłby więc powodować różne skutki.

KOWALSKA André Malraux, który pełnił funkcję pierwszego w historii Francji ministra kultury, powiedział, że państwo powinno finansować artystów, nie oczekując niczego w zamian. Pana zdaniem to wsparcie powinno być bezwarunkowe?

FIEDOR Bezwarunkowe? To znaczy, że artysta otrzymuje publiczne pieniądze i nie są sformułowane żadne zasady ich przekazania? To jakiś absurd. Każdy pieniądz publiczny powinien być rozliczany. Kierujący instytucjami kultury są odpowiedzialni za właściwe wydatkowanie dotacji. Władza oczywiście używa argumentu złego zarządzania, żeby wykończyć niewygodnych dyrektorów, ale z drugiej strony w teatrach przewala się bez sensu sporo pieniędzy. O tym już tak chętnie głośno nie mówimy. Kiedy pojawia się postulat rozliczenia, to środowisko natychmiast zwiera szeregi i mówi: waga od tego, bo to jest ograniczenie swobód twórczych. No cholera nie! Tak też nie może to wyglądać. Władza transferuje te pieniądze wbrew woli podatnika, bo gdyby zrobić referendum, to pewnie niewielki procent społeczeństwa głosowałby za utrzymywaniem teatrów. Dlatego rozporządzaniu tymi pieniędzmi powinna towarzyszyć absolutna transparentność i dyscyplina. Natomiast jeżeli chodzi o aspekt artystyczny, to Malraux jest pułapką. Po prostu wydaje się, że jest słuszna – broni twórcę przed cenzurą i kontrolą twórczości przez urząd. Ale jeżeli dwóch artystów przychodzi do ministra, a pieniądze są tylko dla jednego? Dlaczego jeden artysta ma dostać szansę na realizację jakiegoś projektu, a inny nie? Pojawia się wtedy pytanie – kto ma o tym decydować? I na jakiej podstawie? Tam gdzie jest dystrybucja publicznych środków, zawsze istnieje coś „w zamian” i zawsze są jakieś „warunki”. ■

ADIT

Arje (Pawło)
Natalia Błok
M. Masza Wakuta
Oleksandra Hromowa
Tetiana Kycenko
Dima Lewycki
Olga Maciupa
Jabłonska (Anna)



Współczesna
dramaturgia ukraińska od A do Ja