

Monika Kwaśniewska

Aktor w klinczu relacji folwarcznych

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Monika Kwaśniewska

Aktor w klinczu relacji folwarcznych

„Aktor jest od grania, jak dupa od srania” – słynne „porzekadło” Kazimierza Dejmka, wielkiego reżysera i dyrektora teatrów w czasie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, a ministra kultury po transformacji ustrojowej, powtarzane jest w Polsce do znudzenia od lat, w różnych okolicznościach, przez różnych ludzi – w tym również aktorów. Nie dziwi to o tyle, że takie przekonanie, jak twierdzą niektórzy absolwenci, utrwalają szkoły teatralne:

szkoła teatralna nie uczy aktorów, by czuli się w teatrze podmiotowo. Nie byłem przygotowany do tego, że mogę wnieść coś swojego do jakiegoś projektu. Uczono mnie raczej, by się nie odzywać, tylko wykonywać polecenia reżysera, który ma zawsze rację¹.

A następnie – niektóre teatry repertuarowe. Coraz częściej zauważana jako realny problem nadprodukcja aktorów oraz związane z nią przesylenie rynku pracy², sprawiają, że etat w teatrze staje się dla wielu niedoścignionym marzeniem, a po jego zdobyciu – próba buntu hamowana jest lękiem: „na moje miejsce jest sto młodych, chętnych aktorek”. Funkcjonowanie jako *freelancer* jest oczywiście możliwe, ale w przypadku aktorów także bardzo ryzykowne, może zmuszać do jeszcze większych kompromisów niż bycie pracownikiem etatowym. Dyrektorzy niechętnie zatrudniają aktorów gościnnych³. Ważną rolę odgrywają tu też kwestie

1 *Złe aktorstwo*, z Janem Sobolewskim rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia” 2016, nr 136, s. 9. Podobną opinię wyrażają także znane polskie aktorki: Agnieszka Kwietniewska, Maria Seweryn, Anita Sokołowska i Barbara Wysocka w rozmowie opublikowanej w piśmie „Dialog”, por.: *Nie ma jednego modelu*. Rozmowa z udziałem Marcina Bosaka, Agnieszki Kwietniewskiej, Marii Seweryn, Anity Sokołowskiej, Pawła Sztarbowskiego i Barbary Wysockiej, „Dialog: miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 2011, nr 7-8, s. 216-218.

2 Por. Witold Mrozek, *Zwroty: Aaaaaktor do wzięcia*, „Dwutygodnik” 2016, nr 5, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6580-zwroty-aaaaktor-do-wziecia.html>, dostęp: 7 lutego 2017.

3 Por. np.: *Na scenie można zrobić wszystko*, z Jaśminą Polak rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia” 2016, nr 136, s. 20. Podobną opinię można znaleźć w wywiadzie z Dominiką Biernat, który ukaże się „Didaskaliach” 2017 nr 139-140 oraz w wywiadzie, jaki na temat teatru publicznego przeprowadziłam z Janem Kłatą w sierpniu 2014 roku na zamówienie „Notatnika Teatralnego”. Kłata nie zgodził się na publikację zapisu rozmowy tłumacząc, że na tego typu wypowiedzi będzie sobie mógł pozwolić najwcześniej pod koniec pierwszej kadencji. Ponieważ rozmowa nie była autoryzowana ani publikowana, nie będę jej cytować.

ekonomiczne. Aktorzy w teatrach instytucjonalnych przeważnie otrzymują niewielką pensję podstawową i honorarium za role w poszczególnych spektaklach⁴. Stawki za spektakle bywają narzędziem manipulacji. Gaże aktorów gościnnych są wyższe, ale z drugiej strony z tego właśnie powodu są oni niechętnie zatrudniani. Wydany niedawno raport Artysto scen polskich powiedz nam, z czego żyjesz?... powstały w wyniku badania ankietowego przeprowadzonego w grupie 599 osób (w tym 376 aktorów)⁵ wskazuje na powyższe problemy, dowodząc, że teatr instytucjonalny bywa stosunkowo często jedną z przestrzeni funkcjonowania, opisanych przez polskiego filozofa kultury Andrzeja Ledera⁶, relacji folwarcznych, w których dyrektor (z uwagi na przypisaną mu ustawowo niemal absolutną władzę decyzyjną), a czasem też reżyser (ze względu na panujący w Polsce model „teatru reżysera” i związaną z tym władzę symboliczną) odgrywa rolę pana, a aktor – niewolnika. Leder pisze o systemie antagonizmu, władzy i przemocy stosowanej przez pana wobec dużo od niego słabszego poddanego. Mimo że model ten obowiązywał w czasach dla nas już historycznych, nadal króluje w wielu prywatnych i publicznych przestrzeniach społecznych. Dzisiaj jednak, jak zauważa Leder, relacja ta uległa modyfikacji. Władza, nie jest już uzależniona od pochodzenia, ale przede wszystkim od funkcji i pozycji społecznej. Ewidentna przewaga jednej strony nad drugą bywa natomiast, bardziej niż w przeszłości, kamuflowana:

Tam, gdzie rządzi ten typ relacji, mało więc mamy otwartych i przebiegających zgodnie z pewnymi regułami konfliktów. Konflikty są skryte, często mamy wręcz do czynienia z pozorami harmonii.

W ramach relacji folwarcznej:

nawet jeśli strony relacji mają pewne wspólne pragnienia albo interesy, schodzą one na plan dalszy wobec istoty relacji, jaką jest próba sił. Wobec tych sił dysproporcji jest to jednak próba bardzo szczególna, próba w warunkach poczucia skrajnej nierówności. Stawką i nagrodą, o którą gra strona silniejsza, jest utwierdzenie się w swoim poczuciu wyższości. Jest to możliwe dzięki upokorzeniu strony słabszej i uzyskaniu od niej uznania. Uznania jej wyższego statusu. Przy czym ów wyższy status jest czymś więcej niż tylko uznaniem tego, że ktoś ma większy, powiedzmy, kapitał. Chodzi o pozycję, którą można by nazwać „gatunkową”, o poczucie, że jest się kimś „lepszym” w jakiś istotowy sposób.

4 Wiele z powyżej wymienionych kwestii pojawia się w raporcie opracowanym na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury: Paweł Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, Warszawa 2009, s. 54–56 file:///E:/teatr_raport_w.pelna(1).pdf, dostęp: 20 maja 2017 oraz w przywołanej już rozmowie *Nie ma jednego modelu* i tekście Grzegorza Niziołka, „*dwa tysiąclecia prawie i ani jednego boga!*”, „*Didaskalia*” 2010, nr 99, http://www.didaskalia.pl/99_niziolek.htm, dostęp: 20 maja 2017.

5 S. 50.

6 Andrzej Leder, *Relacja folwarczna*, „*Krytyka Polityczna*” 2016, nr 45, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/leder-relacja-folwarczna/>, dostęp z dnia 15 II 2017. Leder korzysta z badań Janusza T. Hryniewicza, który w książce *Stosunki pracy w polskich organizacjach* stworzył termin „kultura folwarczna” opisujący stosunki pracy wywodzące się z XVI–XVIII wieku i – jak dowodzi autor – panujące do dziś w polskich firmach i przedsiębiorstwach. Zob.: Janusz T. Henrykiewicz, *Stosunki pracy w polskich organizacjach*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2007.

Opis ten nie tylko ilustruje relacje, jakie zachodzą w niejednym polskim teatrze – stale lub okresowo – między dyrekcją a aktorami, ale wskazuje również na iluzoryczność postrzegania teatru jako wspólnoty ludzi dążących do jednego celu⁷.

Pozycja aktorów w teatrach repertuarowych jest również w dużym stopniu związana z dominującym modelem „teatru reżysera”, w którym – jak pisze Agnieszka Jakimiak, młoda dramaturżka i reżyserka pracująca często w kolektywach – „członkowie zespołu aktorskiego mają reprezentować ideę bądź wizję realizatora, reprezentować jego założenia, jego myśl i podporządkować się jego stosunkowi wobec problemu”⁸. Ponadto, o ile pracujący bez etatu reżyserzy, scenografowie, muzycy, dramaturdzy narzekają na brak ubezpieczenia, świadczeń socjalnych, składek emerytalnych, stałych dochodów, ich gaże przewyższają zwykle zarobki aktorów⁹, a brak umowy o pracę warunkuje względną wolność realizacji projektów w różnych miejscach i instytucjach, niejednokrotnie z podobnym zespołem realizatorów. Takiej wolności aktorzy nie posiadają. Choć niektórzy migrują ze „swoimi reżyserami” po całej Polsce (i nie tylko – bywają też zapraszani do produkcji zagranicznych), niejednokrotnie – wcześniej czy później – osiadają na stałe. Od 2011 roku jako pracownicy artystyczni publicznej instytucji mają natomiast obowiązek pozyskania zgody dyrektora na pracę poza macierzystą placówką¹⁰.

W takiej perspektywie mniej chyba dziwi konstatacja Joanny Krakowskiej, że pracując w ramach teatru repertuarowego reżyserzy dążą do upodmiotowienia aktorów, dający im szansę wypowiedzenia się ze sceny we własnym imieniu, często spotykają się z odmową:

Oferta podmiotowości nie dla wszystkich jest nęcąca, brak roli odbiera poczucie bezpieczeństwa, pytanie o własne zdanie niektórzy odbierają jak opresję¹¹.

7 Por. przede wszystkim: Grzegorz Niziołek, „*dwa tysiąclecia prawie i ani jednego boga!*”, dz. cyt.

8 Agnieszka Jakimiak, *Ta dziwna instytucja zwana spektaklem*, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 23. Na problemy w relacjach między aktorami a dyrektorami oraz aktorami wskazywały również, np.: Krystyna Janda, *Aktor bezbronny w pracy bez zasad*, www.krystynajanda.pl, 2.05.2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/161708.html>, dostęp: 20 maja 2017; Ewa Leśniak, *O podmiotowości aktorów*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/161709.html>, 2.05.2013, dostęp: 20 maja 2017.

9 Agata Adamiecka-Sitek twierdzi wręcz: „W modernistyczno-romantycznym idiomie teatru reżyser pozostaje artystą naznaczonym geniuszem, a jego kompetencje mają po części charakter transcendentny, co usprawiedliwiać ma nie tylko autorytarne praktyki, ale także dosłownie niebotyczny dystans, jaki dzieli reżyserskie honoraria od zarobków pozostałych współtwórców spektaklu” – por. *Teatr, demokracja i zmiana*, „Tygodnik Powszechny online - dodatek Teatr Ogromny”, 25 listopada 2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/213059.html>, dostęp: 7 lutego 2017. O różnicach w stawkach aktorów gościnnych a innych realizatorów spektakli mówi też Dominika Biernat we wspomnianym wywiadzie. Choć w dalszej analizie nie będę się raczej odnosiła do kwestii finansowych, to wydają mi się one bardzo ważne w analizie kondycji aktorów w teatrze publicznym.

10 *Artysto scen polskich...*, s. 152.

11 Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, [w:] *21. Festiwal Konfrontacje Teatralne 2016*, red. M. Keil, http://konfrontacje.pl/wp-content/uploads/2016/09/21stConfrontations_Catalogue-1.pdf, s. 24-31 oraz „Dwutygodnik.com” 2016, nr 9, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html>, dostęp: 7 lutego 2017.

Wszak, jak pisze Leder, w systemie folwarcznym stroną zdominowaną cechują na przykład: „notoryczna niezdolność do dbania o siebie samego i swój świat”, lęk, zmęczenie, „niechęć, [...] różne sposoby poniżania się, prostytuowania w dosłownym i metaforycznym sensie” (jak inaczej rozumieć reprodukcję przez samych aktorów porzekadła Dejmka?), swego rodzaju społeczny autyzm, skłonność do uległego (choć pełnego pogardy) milczenia. Owo milczenie określa niejednokrotnie pozycję aktorów w ramach instytucji, w ramach procesu twórczego oraz – co również ważne – w przestrzeni dyskursu wytwarzanego wokół teatru i spektaklu. Znamienne, że nawet ci aktorzy, którzy dbają o własną niezależność, podmiotowość i branie odpowiedzialności za podejmowane w teatrze działania, niechętnie wypowiadają się publicznie o swojej pracy. Komentowanie przedstawienia wolą pozostawić dyrektorowi/dyrektorze, reżyserowi/reżyserce, dramaturżce/dramaturgowi¹². W ten sposób jednak legitymizują swoją pozycję jako bezwolnego wykonawcy. Jak mi się wydaje, niewielu osobom zależy na tym, by w końcu zabrać głos. Być może również z obawy o to, co ten głos mógłby powiedzieć...

Powyższy wstęp to tylko panoramiczny, świadomie wyostrożony, skrót. Mam świadomość, że każda z podjętych tu kwestii domaga się odrębnej, znacznie wnikliwszej analizy. Wiem też, że nie we wszystkich teatrach publicznych dochodzi do sytuacji przemocowych i zależy to w dużej mierze od cech osobowościowych pracujących w nich osób. Ten wstęp ma natomiast na celu wskazanie na istniejące i opisywane zarówno przez aktorów, jak i badaczy teatru oraz publicystów, realnych i potencjalnych pól oraz przyczyn zagrożenia podmiotowej pozycji aktora oraz wskazanie na to, że ustawowy i zwyczajowy sposób organizacji instytucji teatralnych może wpływać na to, że, jak pisał Grzegorz Niziołek, „w największym zagrożeniu i poniżeniu właśnie znajduje się w Polsce pozycja aktora jako twórczego artysty”¹³.

By zastanowić się nad zasięgiem i możliwością przełamania tego systemu przyjrzyć się najpierw powiązanim ze sobą projektom. Jako materiał badawczy chcę wykorzystać trzy realizacje teatralne. Przede wszystkim zajmę się jednak dwoma: *Nie-Boską komedią. Szczątki* – spektakl odwołany przez dyrektora Jana Klatę przed premierą w Starym Teatrze w 2013 roku¹⁴ oraz *Nie-boską. Wyznaniem* – spektakl powstały w ramach zdefiniowanego jako alternatywny do systemu teatrów repertuarowych projektu kuratorskiego POP-UP w Krakowie w 2015 roku. *Nie-boska. Wyznanie* miała być z założenia komentarzem czy odpowiedzią twórców na sytuację sprzed dwóch lat. W oba przedstawienia zaangażowana była podobna ekipa realizacyjna: Oliver Frlić, Joanna Wichowska, Agnieszka Jakimiak, Goran Injac. W przedstawieniu Starego Teatru Frlić pełnił rolę reżysera, pozostałe wymienione osoby – dramaturgów. Realizacja POP-UPu została podpisana zbiorowo. W drugim projekcie nie wzięła udziału scenografka – Anna Maria Kaczmarska. Co jednak dla mnie

12 Na scenie można zrobić wszystko, z Jaśminą Polak rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia” 2016, nr 136, s. 21.

13 Grzegorz Niziołek, dz. cyt.

14 Zob. Agata Adamiecka-Sitek, *Poles, Jews and Aesthetic Experience: On the Cancelled Theatre Production by Olivier Frlić*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/43/105>; Dariusz Kosiński, Jan Kłata, *Nothing Else Matters: Jan Kłata in Conversation with Dariusz Kosiński*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1 <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/55/110>.

ważniejsze – zmianie uległ w całości zespół aktorski. Aktorów ze Starego Teatru – również tych, którzy pozostali w projekcie do końca – Juliusz Chrzastowski, Zygmunt Józefczak, Urszula Kiebzak, Ewa Kolasińska, Błażej Peszek, Anna Radwan-Gancarczyk, Michał Majnicz, Krzysztof Zarzecki, Marta Nieradkiewicz, Paulina Puślednik, Szymon Czacki – „zastąpiono” trójką wykonawców z różnych ośrodków w Polsce i za granicą: Dominiką Biernat, Janem Sobolewskim, Romualdem Krężelem. Ostatnią realizacją, do której chciałabym się odnieść, jest *nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU*, której premiera odbyła się w grudniu 2014 roku w Starym Teatrze. Ten spektakl, choć przez Jana Klatę uważany za realizację „zawieszoną” premiery z 2013 roku, miał całkowicie zmieniony zespół realizatorów: wyreżyserowała go Monika Strzępka we współpracy z Pawłem Demirskim (autor tekstu będącego przepisaniem dramatu Zygmunta Krasińskiego *Nie-Boska Komedia*). Poza instytucją, z odwołaną premierą spektakl łączyła też część zespołu aktorskiego: Juliusz Chrzastowski, Anna Radwan-Gancarczyk, Michał Majnicz, Marta Nieradkiewicz, Szymon Czacki. O ile jednak o zmianie twórców w obrębie Starego Teatru jakoś się w „środowisku” dyskutowało i wspominało – w różny sposób – w recenzjach, o tyle zmiany i przepływy w obrębie zespołu aktorskiego nie wywołały – o ile mi wiadomo – żywej reakcji, szerszego komentarza. Zestawienie tych projektów jest o tyle ciekawe, że przeniosły one wiele sytuacji wewnątrzinstytucjonalnych na forum publiczne, co dało pewien wgląd w relacje, które zwykle pozostają w ukryciu. Warto więc zobaczyć, co z tej ujawnionej wiedzy wynika. Będę się więc przyglądać potencjałowi autorstwa, politycznej odpowiedzialności, podmiotowości oraz niezależności aktora w instytucji i poza nią. Okazuje się bowiem, że wyjście z instytucji nie blokuje jej władzy – tak na poziomie realnym, jak i symbolicznym. Wszelkie zmiany w obrębie instytucji są natomiast dość szybko zapominane i neutralizowane – również przez samych aktorów.

Realny wpływ na funkcjonowanie instytucji (oraz – pośrednio – relacje w nich panujące) mają natomiast urzędnicy. W drugiej kolejności przyjrzyć się więc sytuacji, w której, paradoksalnie, aktorzy wyrazili bardzo zdecydowany głos w obronie instytucji – w której są zatrudnieni – odsłaniając kolejne pole systemowych uwikłań i problemów. Wypracowanie dobrych, czy choćby dla większości akceptowalnych, praktyk w ramach teatru instytucjonalnego może zostać niemal w każdej chwili zniszczone w wyniku zmiany na stanowiskach dyrektorskich. Taka sytuacja wynika z poziomu sprawczości dyrektora, który zgodnie z ustawami m.in. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej i o finansach publicznych – ma decydujący wpływ na artystyczną i organizacyjną działalność teatru oraz faktu, że jego praca podlega właściwie jedynie organizatorowi (samorządowi w przypadku teatrów samorządowych oraz Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego w przypadku teatrów państwowych – obecnie trzech: Narodowy Stary Teatr w Krakowie, Teatr Narodowy w Warszawie oraz Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie). W takiej sytuacji pole relacji folwarcznych komplikuje się i poszerza. To politycy zajmują pozycję władzy a dyrektorzy przyjmują rolę najemnych pracowników, sprawując z kolei władzę nad zespołem. Czas konkursu na dyrektora instytucji to moment pewnego zawieszenia. Pozycja aktorów jest wówczas nieoczywista. Teoretycznie mają oni prawo zgłaszać swoich kandydatów do konkursu, a ich opinia powinna być brana pod uwagę. Praktycznie – ich głos najczęściej zostaje zignorowany,

nie ma wpływu na ostateczną decyzję, potwierdzając tym samym ich niską pozycję w hierarchii. Czy istnieje forma skutecznego oporu przed tym mechanizmem? To pole będę się starała badać, przyglądając się wielomiesięcznemu protestowi aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu przeciwko obsadzeniu na stanowisku dyrektora tej placówki Cezarego Morawskiego.

I.

Spektakl Olivera Frjljicia wychodząc od romantycznego, kanonicznego w Polsce dramatu Zygmunta Krasińskiego, miał zadawać pytanie o zawarte w nim antysemickie treści, rozszerzając pole refleksji o powstały w 1965 roku w Starym Teatrze w Krakowie spektakl Konrada Swinarskiego oraz o historyczne i współczesne relacje polsko-żydowskie. Takie poruszenie przez Frjljicia kwestii polskiego antysemityzmu i podważenie nienaruszalności autorytetu legendarnego mistrza polskiego teatru, mocno związanego z najlepszą tradycją krakowskiej sceny, oraz nastawienie spektaklu na rozbudzanie konfliktu i dyskusji między aktorami oraz między sceną a widownią, wywołały silny opór części zespołu aktorskiego, dyrekcji i mediów. Zdaniem Agaty Adamieckiej-Sitek nie te kwestie odegrały kluczową rolę:

Prawdziwym skandalem był jednak wymiar instytucjonalnej krytyki, jaka została tu podjęta¹⁵.

Rewolucyjność podejścia Frjljicia do pracy w instytucji polegała na przeformułowaniu relacji w zespole realizacyjnym w stronę emancypacji i współodpowiedzialności aktora, który staje się realnym współautorem spektaklu¹⁶. Scenariusz miał być bowiem oparty głównie na prowadzonych podczas prób dyskusjach, których tematyka odnosiła się także do politycznej i etycznej odpowiedzialności wszystkich twórców za projekt¹⁷ (np. świadomy udział aktorów w spektaklu, odpowiedzialność za sensy w nim zawarte i za jego język sceniczny, polityczny aspekt występowania na scenie¹⁸). Trzeba podkreślić, że aktorzy mieli prawo decydowania o swoim udziale w projekcie: mogli zrezygnować z pracy na każdym etapie powstawania przedstawienia¹⁹. Kolejną ważną kwestią jest również zakładana przez Frjljicia relacja między prywatną tożsamością aktora przedstawiającego się z imienia i nazwiska a jego sceniczną obecnością, między którymi nie zachodzi relacja równości. Porządek realności i fikcji miały się wciąż ze sobą mieszać. Zmienne strategie performatywne miały się nawzajem podważać – ktoś, kto w jednej scenie, przedstawiając się, wyrzeka się swojej polskiej tożsamości, w następnej – powołuje się na nią w dyskusji²⁰. Odpowiedzialność polityczna aktorów nie polegała tylko na wypowiadaniu ze sceny swoich poglądów, zatacza szerszy krąg i obejmuje

15 Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr, demokracja i zmiana*, dz. cyt.

16 *Nie-Boska. Powidok*, rozmowa z udziałem twórców przedstawienia *Nie-Boska komedia. Szczątki*, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 5

17 Założenia Frjljicia opisywała Agata Adamiecka-Sitek: *Poles, Jews and Aesthetic Experience: On the Cancelled Theatre Production by Olivier Frjljić*, dz. cyt.

18 Por. Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska, *Szkic spektaklu, którego nie było*, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 15-20.

19 Por. *Nie-Boska. Powidok*, dz. cyt., s. 5.

20 Agnieszka Jakimiak, *Ta dziwna instytucja zwana spektaklem*, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 25.

cały spektakl, jego wymowę, przebieg, horyzont tematyczny. Aktorzy mogli mówić rzeczy, z którymi się nie zgadzali po to, by wywołać istotny ich zdaniem problem czy temat.

Interesujące są w tym kontekście komentarze aktorów opisujących, co takie założenia pracy w teatrze oznaczały dla nich, jak zmieniały ich sposób funkcjonowania w spektaklu.

Aktorzy zwracali bowiem uwagę na to, że było to dla nich doświadczenie nowe, trudne, w pewnym sensie rewolucyjne. Szymon Czacki i Krzysztof Zarzecki wskazywali, w jak dużym stopniu taki model pracy podważa pozycję reżysera-mistrza, który legitymizuje treści spektaklu i zmusza aktora do zajęcia autonomicznej pozycji²¹. Marta Nieradkiewicz opisywała natomiast lęk przed takim rodzajem politycznej odpowiedzialności aktora i niemożliwością schowania się za postać sceniczną. Tłumacząc, dlaczego niektórzy aktorzy chcą dostać od reżysera rolę, a nie szansę na podmiotowość (o czym pisała Krakowska):

Metoda pracy z aktorem, zakładająca, że nie jest on reprezentantem postaci dramatu, tylko staje się jednostką polityczną, nie jest dla aktorów łatwa. Oliver wprowadzał na próby konkretny problem i wymagał od nas zajęcia stanowiska w tej sprawie. Często pojawiały się bardzo trudne pytania, których ja na przykład sobie nigdy wcześniej nie zadałam. [...] Nigdy wcześniej nie spotkałam się z takim systemem pracy. Przekonałam się, że łatwiej jest mi przyjąć stanowisko postaci, którą gram w przedstawieniu, za nią stać i mieć dla niej argumenty, niż bronić własnego, prywatnego stanowiska ze sceny. Znacznie trudniej wygłaszać ze sceny słowa, które są moje własne i brać za nie odpowiedzialność, bo ona się robi zupełnie inna. Ma większy ciężar²².

Przytoczenie tych opinii wydaje mi się o tyle ważne, że zwrotnie tematyzuje pozycje aktorów również w innych projektach, świadcząc o tym, że proponowany przez Frljicia rodzaj poczucia odpowiedzialności politycznej oraz autonomii nie mieści się w horyzoncie ich dotychczasowych doświadczeń i oczekiwań. A są to przecież aktorzy, którzy mają doświadczenie pracy w progresywnych instytucjach teatralnych (Teatr Polski w Bydgoszczy, Teatr Współczesny we Wrocławiu, Stary Teatr w Krakowie), projektach powstających poza ramami teatru repertuarowego (spektakle w Muzeum Powstania Warszawskiego, Komuna // Warszawa, projekt „Wielkopolska: Rewolucje”), z zaangażowanymi politycznymi artystami (Michał Zadara, Barbara Wysocka, Maja Kleczewska, Michał Borczuch, Wiktor Rubin, Krzysztof Garbaczewski), niektórzy z nich pozostawiają bardzo duże pole aktorom. Okazuje się jednak, że nawet w takim kontekście – wielopoziomowość zaangażowania aktorów w projekcie Frljicia była czymś nowym.

Powyższe wypowiedzi aktorów pochodzą ze spotkania *Nie-Boska. Powidok*, które odbyło się 15 stycznia 2014 roku w Instytucie Teatralnym w Warszawie, ponad miesiąc po odwołaniu premiery. Są one o tyle unikatowe, że nikt z zaangażowanego w pracę do końca zespołu aktorskiego kwestii odwołanego spektaklu wcześniej, ani później nie komentował. Oficjalnym powodem zawieszenia prób była nagonka mediów prawicowych na teatr motywowana informacjami na temat spektaklu, które „wyciekły” z teatru oraz seria anonimowych groźb kierowana

21 Tamże.

22 *Nie-Boska. Powidok*, dz. cyt., s. 6.

bezpośrednio do aktorów oraz atak prasy prawicowej na dyrektora Jana Klaty w Narodowym Starym Teatrze. Późniejsze wypowiedzi dyrektora wskazywały jednak na to, że wykorzystał on powyższe okoliczności jako pretekst do odwołania spektaklu. Prawdziwym powodem przerwania prób były stosowane przez reżysera metody pracy oraz jakość estetyczna spektaklu²³.

Agata Adamiecka-Sitek pisała, że konflikt wokół *Nie-Boskiej Komedii. Szczątki* „pozwolił na rzadki wgląd w działanie niewidocznego na ogół mechanizmu, pokazując obraz teatru jako szczególnej instytucji dworskiej”²⁴. Idąc podobnym tropem, będę używać metafory „relacji folwarcznych”. Strategia retoryczna Klaty po odwołaniu premiery dąży do odbudowania pozycji siły i przywróceniu typowej hierarchii w obrębie teatru repertuarowego: podważa kompetencje reżysera do zaburzania obowiązującego systemu i panującej w instytucji pozornej „harmonii” i przywraca aktorom funkcje wykonawców. Właśnie taka harmonia cechuje – jak podkreśla Leder – relacje zbudowane na modelu folwarcznym. Konsensus manifestuje się tym, że pod oświadczeniem dotyczącym zawieszenia prób podpisał się cały zespół. Treść oświadczenia w dużej mierze wynikała właśnie z chęci skonsolidowania całego zespołu aktorskiego Starego Teatru²⁵, mimo że część aktorów z obsady *Nie-boskiej...* była gotowa kontynuować pracę nad spektaklem. Pod tym porozumieniem krył się jednak przymus milczenia. Jak ujawnili realizatorzy (reżyser, dramaturdzy i scenografka, którzy, oczywiście, nie podpisani oświadczenia wystosowanego przez Stary Teatr) w swojej odpowiedzi na zawieszenie prób:

dyrekcja Narodowego Starego Teatru zobowiązała zespół aktorski do niewypowiadania się publicznie o wewnętrznych problemach instytucji, uniemożliwiając tym samym udział osób bezpośrednio zainteresowanych w debacie publicznej. W tej sytuacji motyw decyzji o zawieszeniu przedstawienia stają się jeszcze bardziej dyskusyjne²⁶.

Warto też dodać, że zakaz nałożony na aktorów nie obowiązywał Jana Klaty: wywiadu, w którym szeroko komentuje tę decyzję, udzielił Romanowi Pawłowskiemu zaraz po jej ogłoszeniu, skoro rozmowa została opublikowana 8 stycznia 2014 roku²⁷. W ten sposób debata publiczna została sprowadzona do niebezpośredniej wymiany opinii między dyrektorem a reżyserem, dramaturgami oraz scenografką, którzy zajmują mocniejszą pozycję symboliczną niż aktorzy i – przede wszystkim – nie byli z teatrem związani umową o pracę. Warto nadmienić, że różnica między mową a milczeniem jest jednym z podstawowych wyznaczników relacji folwarcznej. Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że działanie Klaty było spójne z ustawą o organizowaniu i prowadzeniu działalności

23 Więcej na ten temat: Agata Adamiecka-Sitek, *Poles, Jews and Aesthetic Experience...*, dz. cyt.

24 Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr, demokracja i zmiana*, dz. cyt.

25 Wspomniany wcześniej wywiad z Janem Klatą na temat teatru publicznego do „Notatnika teatralnego”.

26 Oliver Frljić, Agnieszka Jakimiak, Anna-Maria Karczmarska, Joanna Wichowska, *Kraków. Oświadczenie realizatorów ws. zawieszenia spektaklu „Nie-Boska komedia. Szczątki”*, [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173588.html), 28 listopada 2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173588.html>, dostęp: 9 lutego 2017.

27 *Saper w Starym Teatrze...*, dz. cyt.

kulturalnej, z której wynika, że to dyrektor reprezentuje teatr. Nie wynika z niej jednak, że inni pracownicy nie mogą się wypowiadać publicznie (nie pretendując jednocześnie do roli reprezentanta instytucji). Dlatego w tej sytuacji uderza chyba najbardziej sam zakaz. Aktor staje się tu potencjalnym przeciwnikiem, którego, wykorzystując posiadaną władzę, Klata chce i może prewencyjnie zneutralizować. Wynikło to może z tego, że wcześniej głosy krytyki kierowane wobec spektaklu, cytowane, między innymi, w „Dzienniku Polskim”, należały do aktorów starszego pokolenia²⁸. Klata nie chciał zapewne kontynuacji dyskusji o sytuacji w teatrze na forum publicznym. W takiej sytuacji jednak problematyczny jest, moim zdaniem, fakt, że – choć przecież nie był do tego zobowiązany – wielokrotnie jeszcze sytuację tę komentował, poniżając jednocześnie – lojalnych i posłusznych jego decyzji – aktorów. Sugerował bowiem, że ich narracja jest nic niewarta, ponieważ zaprzeczał jakoby mogli oni posiadać świadomość, w czym biorą udział, a metody pracy Frłjicia określał jako przemocowe:

Frłjić chciał aktorów zmanipulować. Chciał zrobić z aktorów szahidów w swojej sprawie i grał tylko na siebie. [...] Interesowało go [...] postawienie wyłącznie na strategię szoku. W sposób najbardziej prymitywny z możliwych, jadąc na konflikt. Jakby piętrząc tylko i wyłącznie te rzeczy, które mogą obrazić możliwie wiele osób, od Anny Polony po profesora Hartmana. Szerokie spektrum²⁹.

Klata odwraca tym samym retorykę atakującą „klasyczne” strategie teatru repertuarowego. Wpisując zaś Frłjicia w te tradycyjne ramy umacniał jego funkcję reżysera, by odbudować instytucjonalną hierarchię i z tej perspektywy oceniać pozycję aktorów i przyjąć rolę ich obrońcy.

Czy więc udział części aktorów w debacie w Instytucie Teatralnym był próbą wyrwania się z niemego zbiorowego ciała „zespołu Starego Teatru”? I tak, i nie. Warto zauważyć, że na spotkanie nie przyjechali wszyscy aktorzy, którzy pracowali nad spektaklem do końca prób, co wskazywać może, iż uczestnictwo wymagało jednak odwagi, było pewną deklaracją. Zwracał na to uwagę Oliver Frłjić:

Aktorzy, którzy wzięli udział w spotkaniu ze mną i dramaturgami w Instytucie Teatralnym, przyjechali z własnej woli. Nie miałem z nimi kontaktu od momentu przerwania prób. Byli przez swoje otoczenie poddawani różnym presjom i są świadomi konsekwencji, jakie może mieć ich występ w Instytucie³⁰.

Jedynym tematem, którego nie chcą komentować, jest decyzja o zawieszeniu prób. Świadczy jedna z wypowiedzi Krzysztofa Zarzeckiego:

Chciałbym przypomnieć, że jesteśmy tutaj, żeby rozmawiać o metodologii pracy, o tym, czego ta praca miała dotyczyć, co dla nas znaczyła, a nie o dyrektorze teatru i jego decyzjach, tym bardziej, że go tutaj nie ma. Nie chcę teraz jako

28 Wacław Krupiński, *Oburzeni aktorzy bronią Swinarskiego*, „Dziennik Polski” 25.11.2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173347,druk.html>, dostęp: 21 maja 2017.

29 Dariusz Kosiński, Jan Klata, *Nothing Else Matters: Jan Klata in Conversation with Dariusz Kosiński*, dz., cyt.

30 *Balkańskie strategie*, z Oliverem Frłjiciem oraz Goranem Injaciem rozmawia Miłada Jędrusik, „Tygodnik Powszechny”, 12 lutego 2014, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177477.html>, dostęp: 14 lutego 2017.

pracownik tego teatru wdawać się w dyskusję o przyczynach zawieszenia prób³¹.

Trzeba też dodać, że na widowni siedział Sebastian Majewski – ówczesny zastępca dyrektora do spraw artystycznych Starego Teatru.

Udział aktorów w dyskusji w Instytucie Teatralnym, choć mógł być aktem niezależności, symbolicznie przywrócił ich do ról wykonawców o ograniczonych kompetencjach. Mówili o procesie pracy, o swoich na niego poglądach, ale nie o przemocy medialnej³² i instytucjonalnej (np. zakaz wypowiedzi), której w jakiejś mierze podlegali. Na, moim zdaniem, zasadne pytanie Doroty Sajewskiej o odpowiedzialność aktorów wobec polityki teatru jednogłośnie deklarowali chęć pozostania etatowymi pracownikami Starego Teatru, tłumacząc tę decyzję w różny sposób. Juliusz Chrzastowski dzielił się swoimi podejrzeniami, że przedstawienie *Frljcia* mogło być nieudane pod względem artystycznym (powielając tym samym narrację *Klaty*)³³. Krzysztof Zarzecki, przyznając się do dyematów oraz konformizmu, stwierdzał:

Wiem, że teatr nie będzie funkcjonował zgodnie ze wszystkimi moimi pragnieniami, ale równocześnie mam przekonanie, że Stary Teatr to dla mnie najlepsze miejsce do robienia teatru. I koniec końców – mamy jeden front razem z dyrekcją, z inspicjentami, z maszynistą³⁴.

Podobną argumentację stosowała Nieradkiewicz:

Zostaliśmy w Starym Teatrze, bo wierzymy w tę instytucję. Wierzymy, że mogą się tu wydarzyć rzeczy piękne i wartościowe.

Czacki natomiast wpisywał swoją decyzję w obręb poczucia odpowiedzialności za miasto, kraj, instytucję, które należy zmieniać:

Mogę trzasnąć drzwiami i wyjść. Pytanie: czy to nie jest łatwiejsze rozwiązanie³⁵.

Warto jednak zastanowić się też, jak o decyzji odwołania spektaklu wypowiedzieliby się ci sami aktorzy, gdyby ich sytuacja pracownicza była taka sama, jak sytuacja pozostałych realizatorów, czyli – gdyby nie byli etatowymi pracownikami Starego Teatru, podlegającymi bezpośrednio Janowi Klacie. Co by powiedzieli, gdyby na widowni nie siedział Sebastian Majewski? Warto też zauważyć, że Goran Injac, pełniący w Starym Teatrze w czasie trwania prób oraz tuż po ich zakończeniu funkcję kuratora projektów międzynarodowych, nie podpisał wygenerowanego przez reżysera, pozostałych dramaturgów oraz scenografkę protestu przeciwko decyzji o „zawieszeniu” premiery. Potem natomiast otwarcie mówił o przemocy i presji, jakiej podlegał ze strony dyrektora, zarówno przed, jak i po odwołaniu spektaklu:

Jednego dnia mnie zaprosił dyrektor i mi powiedział: „Musimy się rozstać”.

31 *Nie-Boska. Powidok*, dz. cyt., s. 13.

32 Atak medialny na spektakl uderzał w dużej mierze również w aktorów, wobec których stosowano np. antysemicką retorykę – por. wypowiedzi Injaca w: *Nie-Boska. Powidok*, dz. cyt., s. 3.

33 Tamże, s. 9–10.

34 Tamże, s. 10.

35 Tamże, s. 10.

Pokazał mi przygotowaną umowę. To było przerwanie pracy za porozumieniem stron. Zaczął na mnie krzyczeć – to jak zazwyczaj – mówiąc, że jestem niczego nie wart, że jestem niezdolny, że nic nie potrafię zrobić, że bym podał listę, co ja zrobiłem w tym teatrze, że wszystko, co ja robię jest złe, że nie jestem warty pracy w instytucji narodowej i tak dalej. Potem podniosłem głos i powiedziałem: „Przestań krzyczeć na mnie”. On wstał, otworzył drzwi i powiedział: „Jeszcze słowo. Wyjebię cię w tydzień!”. Tak, to był cytat³⁶.

W świetle tych słów, można się zastanawiać, czy oprócz poczucia lojalności wobec instytucji, wypowiedzi aktorów nie blokował również strach. Zastanawia też, tak pozytywna ocena instytucji, która jednak, jak wynika z wypowiedzi Injaca bywała miejscem opresji (którą można pewnie nazwać mobingiem). Czy powyżej cytowane wypowiedzi aktorów nie korespondują na pewnym poziomie z tezą Ledera, że w ramach relacji folwarcznej: „zdolność samooszukiwania, tworzenia zupełnie iluzorycznego obrazu samego siebie, zdolność idealizowania oprawcy pozwalają trwać w różnego rodzaju nieznośnych sytuacjach”³⁷?

Władza dyrektora, obowiązek pracowniczej lojalności znów okazały się przekraczać ramy instytucji, a nawet bezpośrednie intencje Klaty. *Nie-boska komedia*. *WSZYSTKO POWIEM BOGU* pokazuje natomiast, jak szybko w pamięci aktorów i instytucji zatarł się realizowany przez Frłjicia projekt upodmiotowienia współpracowników. O tym, jak skutecznie udało się Klacie wyciszyć głos aktorów, świadczy kolejny polski projekt Frłjicia komentujący sytuację w Starym Teatrze, do którego aktorzy nie zostali zaproszeni.

2.

Nie-boska. *Wyznanie* to spektakl, który powstał w ramach projektu POP-UP, czyli – jak wyjaśniali kuratorzy – Agata Siwiak i Grzegorz Niziołek – rodzaju „antyinstytucji, fatamorgany” umiejscowionej w namiocie sferycznym ustawionym na terenie organizatora – Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie. Miała to być alternatywna formuła teatru publicznego – nietrwała, znikająca. Jej alternatywny charakter miał przekładać się na wieloaspektowe poszerzenie pola wolności artystów – dlatego kuratorzy z jednej strony deklarowali brak kontroli nad powstającymi spektaklami, z drugiej wyrażali nadzieję, że taki efemeryczny obieg spektakli poszerzy potencjał ryzyka podejmowanego przez twórców:

Mamy nadzieję, że chwilowość, prowizoryczność działania wyzwoli inne impulsy twórcze, da artystom możliwość nieraz bardzo osobistych wypowiedzi bądź takich, w których nie będą się tak liczyć z możliwością konfliktu³⁸.

W oczywisty sposób wszystkie te kwestie zwrotnie odnosiły się też do teatru repertuarowego i szerzej – polskich instytucji kultury. Nie chodziło o ich negację, ale o postulat stworzenia wielu różnych alternatywnych dla teatru repertuarowego form produkcji i aktywności teatralnej. Okazało

36 Zapis wypowiedzi Gorana Injaca w czasie spektaklu *nie-boska. wyznanie*. Prawdziwość tej relacji ich autor potwierdzał w czasie premiery w rozmowie z publicznością.

37 Andrzej Leder, *Relacja folwarczna*, dz. cyt.

38 *POP-UP w Krakowie. Przedstawienia zrodzone poza murami teatru*, „Wyborcza. pl. Kraków”, http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,18089088,POP_UP_w_Krakowie__Przedstawienia_zrodzone_poza_murami.html, dostęp: 15 lutego 2017.

się jednak, że również w takich ramach folwarczy system relacji teatrów repertuarowych wpływa na treść i formę oraz hierarchię powstających spektakli, a decyzje realizatorów i kuratorów są w pewnej mierze uwarunkowane instytucjami teatralnymi. W *Nie-boskiej. Wyznaniu* ta strefa wpływów obejmowała przede wszystkim aktorów.

Przedstawienie stanowiło komentarz do wydarzeń wokół odwołanej dwa lata wcześniej premiery. Jego twórcami byli: Oliver Frljić, Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska, Goran Injac. Do projektu zaproszono trójkę aktorów niezaangażowanych w spektakl w Starym Teatrze: Dominikę Biernat, Romualda Krężela oraz Jana Sobolewskiego. W przedstawieniu da się wyodrębnić trzy części. W pierwszej Dominika Biernat czytała list Frljicia skierowany do Polaków wyrażający, między innymi, głęboką pogardę dla ich rasizmu, ksenofobii, megalomanii, poczucia mesjanizmu i bierności w obliczu przemocy. Następnie aktorzy z zawieszonymi na szyi kartonami z napisami: „Żydówka”, „Żyd” opowiadali o tym, że ktoś z ich przodków był ofiarą Zagłady, deklarując jednocześnie, że to właśnie ich pochodzenie zdecydowało o tym, że wygrali casting do spektaklu. W drugiej części – przy zupie, winie i rzewnej muzyce – siedzący przy stole dramaturdzy poprzedniego przedstawienia odpowiadali na pytania aktorów dotyczące okoliczności „zawieszenia” prób, komentowali spektakl Moniki Strzępki oraz opisywali przemocowe relacje panujące w Starym Teatrze, koncentrując się głównie (ale nie tylko) na strategiach stosowanych przez dyrektora. W ostatniej części aktorzy deklarowali, że dostali zadanie polegające na „praktykowaniu demokracji w teatrze” – stawiali więc widowni serię pytań. Przedstawienie kończyło się telefonem Jana Sobolewskiego do Jana Klaty. Spektakl realizował więc wiele strategii charakterystycznych dla Frljicia: aktorzy przedstawiali się na scenie z imienia i nazwiska, dochodziło do zmieszania fikcji i rzeczywistości (informacje o pochodzeniu i o castingu były nieprawdziwe), temat spektaklu przenosił się na dyskusję z publicznością.

Otwarta formuła spektaklu umożliwiła zadanie kilku ważnych pytań. Do najważniejszej interwencji doszło na premierze (odbyły się trzy pokazy), kiedy obecny na widowni Krzysztof Zarzecki zabrał głos w czasie sceny przy stole, pytając dlaczego nie został zaproszony do tego projektu, mimo że deklarował chęć wzięcia w nim udziału. Mówił też, że jest jedynym aktorem z ekipy pracującej przy *Nie-Boskiej komedii. Szczałkach*, który przyszedł na przedstawienie i że nie bałby się ryzyka związanego z uczestnictwem w tym projekcie. W czasie jego interwencji wszyscy uczestnicy wydarzenia wpatrzni w talerze, czekali, aż Zarzecki zamilknie. Tylko Dominika Biernat zaprosiła go do stołu, ale spotkała się z odmową. Nikt na pytanie nie odpowiedział... W części „praktykowania demokracji” obecny na widowni Marcin Kościelniak powrócił do tego zagadnienia, prosząc o udzielenie odpowiedzi na pytanie aktora. Kuratorka projektu – Agata Siwiak – deklarowała, że taki wybór obsady był motywowany strachem o bezpieczeństwo aktorów Starego Teatru. Argument ten potwierdził Goran Injac, powołując się, w przywołanych wcześniej w tym tekście słowach, na przemoc, której sam doświadczył od Klaty. Organizatorzy obawiali się jednak również, że zatrudniając aktorów Starego Teatru, którzy w pierwszym rzędzie muszą wypełniać swoje etatowe obowiązki, narażą się na ryzyko zablokowania pokazu ze względu na „nagłe zastępstwa” wypadające w dni pokazów. Aktorzy Starego Teatru zostali więc pozbawieni możliwości podjęcia autonomicznych, osobistych decyzji, zabrania głosu w sprawie

(lub – przeciwnie – odmowy). Taki gest dość niebezpiecznie kojarzy się z deklaracją w oświadczeniu Starego Teatru dotyczącą zawieszenia prób „w trosce o bezpieczeństwo aktorów oraz całego teatru”. I choć w tym wypadku nie mam powodu nie wierzyć w szczerość intencji osób decydujących (ich argumentacja nie uległa zmianie, jak w przypadku Klaty, i wynikała w przypadku Injaca z własnych doświadczeń), to w ten sposób umocniona i podtrzymana została hierarchia instytucjonalna. Aktorzy ustawieni zostali w pozycji osób całkowicie podległych dyrektorowi (nie tyle jako pracownicy, ale też artyści) – już nie tylko w jego oczach, ale też w oczach osób z zewnątrz, deklarujących chęć stworzenia alternatywnej dla tego modelu instytucji publicznej. Takiej samej legitymizacji uległa hierarchia w obrębie spektaklu, którego autorstwo i prawo wypowiedzi zostały przypisane reżyserowi i dramaturgom, pomimo tego że poprzedni projekt właśnie takie zależności chciał podważyć. Aktorzy – tak Starego Teatru, jak i grający w *Nie-boskiej. Wyznaniu* – zostali potraktowani właśnie jak wykonawcy, których można wymienić oraz jako ci, którzy mają wykonać określone zadanie aktorskie. Tę drugą zależność widać zresztą w spektaklu – różnica między aktorami profesjonalnymi i nieprofesjonalnymi zostaje na wielu polach zaznaczona. W scenie przy stole rola aktorów ogranicza się do zadawania pytań dramaturgom. Kwestia zależności finansowej i wykonywania zadań aktorskich jest wielokrotnie podejmowana. Podkreślana jest też sytuacja poprzedzająca próby castingu (fikcyjna). Dominika Biernat deklaruje natomiast, że uczestniczy w tym projekcie, bo potrafi odgraniczyć swoje życie osobiste od zawodowego. Aktorzy profesjonalni kilkakrotnie dystansują się do przedstawienia (co jest, oczywiście, wypełnieniem deklaracji Frlijcia, dotyczącej autonomii aktorów w jego spektaklach). Takie podkreślanie zewnętrznej perspektywy aktorów, ich zawodowego podejścia do projektu jest celowe. Wydaje mi się jednak, że w przewrotny sposób faktycznie definiuje ich rolę w tym spektaklu. Myślę też, że ich praca była nieco inna, niż ta w Starym Teatrze. Sobolewski deklarował, na przykład:

Zdawałem sobie sprawę z tego, że spektakl zawierała ostry manifest polityczny, ale myśmy tego nie traktowali szczególnie poważnie. To była bardzo prosta, normalna praca – od pomysłu do pomysłu...³⁹

Mówił też, że nie czuł specjalnej odpowiedzialności za – czasami problematyczne, jak telefon do Jana Klaty – gesty wykonywane w przedstawieniu. Podejście aktorów mogło być różne, bo Dominika Biernat deklaruje znacznie większe zaangażowanie i poczucie odpowiedzialności⁴⁰.

Fakt jednak pozostaje faktem: realizatorzy zatrudnili aktorów-wykonawców, a odmówili udziału Zarzeckiemu – zaangażowanemu w całą sprawę w sposób analogiczny do reżysera i dramaturgów. Świetną puentą tej sytuacji jest druga wypowiedź Zarzeckiego, kiedy zapowiada, że nie będzie więcej zabierał głosu i brał udziału w spektaklu (co zostało mu zaproponowane przez Agnieszkę Jakimiak w kontekście trzeciej – otwartej dla wszystkich części) i zachęca widzów do przyjęcia podobnej strategii, ponieważ nie dostaje za to żadnego honorarium. Jego wypowiedź komentuje sytuację aktorów w tym projekcie jako wykonawców wynajętych

³⁹ *Złe aktorstwo*, dz. cyt., s. 12.

⁴⁰ Monika Kwaśniewska, *Aktorka znaczy artystka. Z Dominiką*

Biernat rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia” 2017 nr 139/140.

za pieniądze (Biernat i Sobolewski dowcipnie deklarują, że uczestniczą w nim ze względów na małe zarobki w ich macierzystych teatrach), odnosi się do pozycji widzów trzeciej części spektaklu jako nieopłaconych aktorów, czyli wskazuje na ekonomiczne ramy tego alternatywnego modelu. Można tę wypowiedź potraktować również jako aluzję do tego, że za udział w próbach do *Nie-Boskiej komedii*. *Szczątek* aktorzy nie dostali żadnych pieniędzy (oprócz podstawy etatowej).

Żeby jednak skomplikować tę sytuację i nie stawiać aktorów Starego Teatru jedynie w pozycji „ofiar”, trzeba zauważyć, że na takie a nie inne rozwiązanie kwestii obsady wpłynąć mogło zarówno to, że wszyscy aktorzy – w ramach zespołu – podpisali się pod decyzją o zawieszeniu prób, a uczestnicząc w rozmowie w Instytucie, odmówili komentarza na ten temat. Innym powodem mógł być też udział części z nich w spektaklu Moniki Strzępki. Zresztą już sama deklaracja Zarzeckiego, że jako jedyny z aktorów Starego Teatru przyszedł na spektakl POP-UPu jest znacząca i świadczy chyba o nastrojach w teatrze. Można więc powiedzieć, że większość aktorów sama opowiedziała się za modelem teatru proponowanym przez Jana Klatę. Jedynie Krzysztof Zarzecki próbował wyłamać się z tego schematu. Być może twórcy i kuratorzy obawiali się jednak, że w sytuacji konfliktowej między POP-UPem a Starym Teatrem – znów ostatecznie opowie się za interesem instytucji. Można jednak potraktować deklarację Zarzeckiego jako próbę „skorygowania” swojej ówczesnej zgody na milczenie. Widzowie na premierze podkreślali, iż wysłuchanie głosów ekipy realizacyjnej – alternatywnej w stosunku do wszechobecnej wersji Jana Klaty – było dla nich ważne. Może deklaracja Zarzeckiego oznaczała gotowość uruchomienia jeszcze jednej perspektywy, która dwa lata temu została zablokowana przez dyrektora. W tej perspektywie, bardzo szkoda, że w dwa lata później aktor / aktorzy znów odegrali rolę jedynie niemych ciał tworzonych wokół nich narracji.

Ta sytuacja znów odsyła do systemu folwarcznego, którego moc wydaje się przenikać i wpływać na „układ sił” nawet w projektach deklaratywnie alternatywnych wobec teatru repertuarowego i jego hierarchii⁴¹. Dlatego to, co wydaje się w tu najcenniejsze, to sam publiczny akt sprzeciwu wobec takiego układu podjęty przez Zarzeckiego, ujawnienie i podważenie ram instytucji i spektaklu (Zarzecki wypowiedział się poza częścią interakcji w widzami). Ważne było też to, że aktor przywołał fakt przyjaźni, jaka go łączy z realizatorami. W ten sposób wskazywał również na to, że schematy myślenia i hierarchie są silniejsze niż związki międzyludzkie i tak zwana solidarność środowiskowa.

Potwierdzeniem powyższych tez wydaje się fakt, że aktorzy uczestniczący w projekcie POP-UP, nie zostali zaproszeni do udziału w podsumowującej debacie przy okrągłym stole (wyjątkiem jest Piotr Skiba, który jednak nie grał w spektaklu powstałym w ramach POP-UP, lecz – wraz z Krystianem Lupą i Igą Gańczarczyk – odpowiadał za jego ideę i realizację)⁴². Czyżby nikogo nie obchodziło, jakie wnioski z pracy nad tym alternatywnym modelem produkcji artystycznej w stosunku do

41 Pisałam o tym w tekście poświęconym XXI Konfrontacjom teatralnym w Lublinie: Monika Kwaśniewska, *Ramy spektaklu*, „Didaskalia” 2017, nr 137.

42 *Warszawa. Konferencja „Instytucja-utopia” w Instytucie Teatralnym*, [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212989.html), <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212989.html>, dostęp: 15 lutego 2017. Krzysztof Zarzecki został jednak zaproszony drugiego dnia do, bardziej neutralnej, rozmowy *Teatr poza teatrem: pytania o socjologię i antropologię teatru*.

teatru repertuarowego wyciągnęli aktorzy – najmocniej przecież związani z instytucjami, znającymi je „od podszewki”, ale też najsilniej od nich uzależnieni? Szkoda, bo wydaje mi się, że, deklarowane przez kuratorów, poszukiwanie alternatywnych, w stosunku do teatru repertuarowego, modeli mogłyby naruszyć i modyfikować również ten element hierarchicznej, folwarcznej struktury, zamiast go petryfikować.

3.

Na zakończenie tego wątku chciałabym zadać jeszcze kilka pytań dotyczących podmiotowości aktorów i ich poczucia odpowiedzialności za przekaz spektaklu. Warto bowiem zapytać o to, dlaczego aktorzy grający u Frljicia – Juliusz Chrzastowski, Anna Radwan-Gancarczyk, Michał Majnicz, Marta Nieradkiewicz, Szymon Czacki – zagrali potem w spektaklu Moniki Strzępki, który w retoryce Klaty miał być „kontynuacją” przerwanej pracy. Argumentacja dyrektora była grubymi nićmi szyta i wywoływała wiele wątpliwości. Sama Monika Strzępka nazywa siebie z tego powodu zdrażczynią – oczywiście autoironicznie⁴³. Czy więc aktorzy nie widzieli w tej sytuacji i swojej w niej, legitymizującej, moim zdaniem, ten projekt, roli niczego problematycznego? Spektakl Strzępki różnił się od pracy Frljicia i pod względem estetyki, i sposobu ujęcia najważniejszego w projekcie z 2013 roku tematu – antysemityzmu. Mówiła o tym Joanna Wichowska w czasie spektaklu *Nie-boska. Wyznanie*, wskazując na błyskotliwość i doskonałość warsztatową przedstawienia, która łagodzi problematyczny przekaz gęsto wypełniony żartami o „żydkach”. Stosowaną przez Strzępkę i Demirskiego strategię zdeprecjonowania tematu antysemityzmu i przeniesienia konfliktów społecznych na kwestię walki klas analizował Marcin Kościelniak:

Antysemityzm, Zagłada – to dla duetu tematy modne, komercyjne, zgrane, wobec których wykonują szereg gestów emancypacyjnych, przechodząc dalej, ku własnej, pogłębionej (w zamierzeniu) problematyce.

Kluczowe jest wprowadzenie postaci Rotschilda (Szymon Czacki). Jego rodzina dzięki majątkowi uniknęła Zagłady. Dlatego Rotschild może powiedzieć, że to „wielki kapitał rządzi światem”, a oskarżenie o antysemityzm jest „sprawą klasową”. Innymi słowy: Demirski i Strzępka przenoszą problematykę klasową ponad problematykę rasową. Podział klasowy przebiega w poprzek podziału rasowego: Żyd Rotschild jest po stronie Krasińskich, po stronie tych, którzy „chodzą w garniturze po szyję, po mózg” – a Przechrzty (mówiący o Rotschildzie: „To nie jest żaden Żyd, tylko arystokracja”) są po stronie pracujących na ksero, kupujących jeden serek na dwa tygodnie, szcycących się pozorem awansu.

To podział ekonomiczny jest, zdaniem duetu, kluczowy w rozumieniu świata. Nie tylko świata Krasińskiego, ale przede wszystkim współczesnego: wszak drugim imieniem Rotschilda jest Wilk z Wall Street.

Krytyk wskazywał jednocześnie na problematyczność takiej retoryki:

Teza, jakoby majątek chronił Żydów przed Zagładą, jest historycznym przekłamaniem. Podział ekonomiczny nie wyczerpuje – jak chcieliby Demirski

⁴³ *Niestety, nie jesteśmy ofiarami*, rozmowa Łukasza Grzesiczaka, „Gazeta Wyborcza – Kraków” online, 24 czerwca 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/225030,druk.html>

i Strzępka – rozumienia naszej rzeczywistości. Za to świetnie działa na emocje. Skierowany pod adresem znienawidzonej klasy wyższej wykrzyknik „wszystkim nam, kurwa, nie dacie prozaku” wzbudził entuzjazm widowni. Przemiana Żyda w Wilka z Wall Street – oto kolejne źródło potencjalnego entuzjazmu, tym razem o jak najbardziej fantazmatycznym podłożu⁴⁴.

Krytykę wymowy spektaklu przeprowadził też Grzegorz Niziołek w tekście *Lęk przed afektem*. Wskazywał na to, że, wspomniany przez Wichowską, śmiech widzów wywołany kwestiami dotyczącymi Żydów i stosunków polsko-żydowskich ustanawia „poufną i obsceniczną komunikację między nimi a autorem sztuki”⁴⁵. Spektakl, jego zdaniem, opiera się na wielokrotnie w twórczości duetu powtarzanej tezie, że „kwestia żydowska w Polsce została już rozwiązana”, ignorując jednocześnie sprzeczność między tą tezą a „poufnym i intensywnym dialogiem z publicznością”. Na tym poziomie autor odnotowuje fundamentalną różnicę między ich spektaklem a projektem Frljicia: „Frljic pragnął ten obszar utajnionej komunikacji radykalnie ujawnić, Demirski i Strzępka chcą z niego uczynić własny polityczny kapitał”. I w ten sposób streszcza przekaz spektaklu: „zajmowanie się przeszłością, gdy nadciąga nowa katastrofa Europy, jest szkodliwe i pozbawione sensu”. W efekcie:

Odmowa empatii wobec żydowskich postaci i – szerzej – wobec polsko-żydowskiej przeszłości, wobec Zagłady ustanawia rozległe pole sentymentalnych identyfikacji z wszystkimi pozostałymi bohaterami, którzy czują się pokrzywdzeni i wykorzystani⁴⁶.

Afirmując wspólnotę pokrzywdzonych, jednocześnie „bronią z całych sił wspólnoty przed złymi afektami, które mogłyby ją podzielić w sposób naprawdę istotny i niekontrolowany przez znane i ustalone podziały polityczne”⁴⁷. Warto chyba zwrócić uwagę na konsolidujący charakter spektaklu Strzępki budowany na bagatelizacji kwestii antysemityzmu na rzecz iście polskiej perspektywy, ponieważ wydaje się on z tego powodu idealnym dopełnieniem i przepracowaniem kryzysu instytucji wywołanego obecnością Frljicia. To akt przywrócenia „rzemiosła teatralnego”, słynnej, harmonijnej „zespołowości” Starego Teatru, przymierza z publicznością. Przywraca też aktora do pozycji wykonawcy – i to świetnego, bo hojnie obsypywanego nagrodami.

Pewne pytania wciąż mnie jednak nurtują, choć – jak sądzę – nie wypada ich zadawać. Z jednej strony mamy spektakl, który problematyzuje na wielu poziomach kwestię polskiego antysemityzmu, a zamiast sentymentalnego konsensusu, woli wywoływać konflikt, z drugiej – spektakl poszukujący formuły wspólnoty właśnie na poziomie negacji podjętych przez poprzedników kwestii. Czy aktorzy, którzy wcześniej pracowali z Frljiciem, nie widzieli tych sprzeczności, czy też zgadzali się z wizją Strzępki? Czy ponosili za nie pełną odpowiedzialność? A jeśli tak, to co wpłynęło na zmianę ich stanowiska? Warto tu dodać, że sposób pracy Strzępki i Demirskiego pokazany chociażby w filmie *Ustalenia, które*

44 Marcin Kościelniak, *Neokatastrofiści*, „Tygodnik Powszechny” 27 stycznia 2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/196194.html>, dostęp: 15 lutego 2017.

45 Grzegorz Niziołek, *Lęk przed afektem*, „Didaskalia” 2016, nr 131, s. 16.

46 Tamże.

47 Tamże, s. 17.

zostały ustalone Magdy Mosiewicz⁴⁸ poświęconemu procesowi prób duetu, bardzo odbiega od formuły *Frljicia*. Opiera się raczej na modelu aktora-wykonawcy. Wszelkie kwestie ideowe i techniczne omawiane są bez udziału zespołu aktorskiego. Ale czy wobec takiego modelu aktor nie ma prawa się zbuntować? Czy nie ma prawa podważyć wymowy przedstawienia? Zrezygnować z roli? Czy pytanie o odpowiedzialność aktora za wymowę spektaklu czy roli, którą gra, jest w ogóle uczciwe? Tendencyjne? Źle postawione? Sama się waham i czuję dyskomfort. Ale skoro zadaję takie pytania reżyserce i dramaturgowi, to dlaczego nie mogę aktorowi? Czy więc moje obawy i wątpliwości nie są kolejnym mechanizmem utrwalającym model aktora jako niemego wykonawcy reżyserskich i dyrektorskich poleceń? Czy nie są protekcyjne i infantylizujące? A może właśnie należy je postawić, ale nie w trybie oceniająco-karzącym, co raczej pełnym wiary w to, że zastana sytuacja nie jest ostateczna. Wydaje mi się, że modele alternatywnej organizacji produkcji teatralnej nie rozwiążą problemu, bo w istocie najczęściej powielają instytucjonalne schematy. Zmiana powinna wynikać z gruntowej i powszechnej modyfikacji myślenia o aktorstwie jako artyście, współtwórcy dyskursu artystycznego i publicznego, a nie bezwolnym wykonawcy i podległym dyrektorowi pracownikowi na każdym z możliwych szczeblach – edukacyjnym, instytucjonalnym, ekonomicznym, krytycznym. I, co istotne, tak jak w przypadku Zarzeckiego – powinna też wychodzić od samych aktorów domagających się, różnymi sposobami, praw do zabrania głosu i bycia wysłuchanym.

II.

Oczywiście, z perspektywy czasu trudno oceniać opisany powyżej proces konsolidacji zespołu (ale nie akt cenzury!) przez *Klatę* jednoznacznie negatywnie, zważywszy na to, że aktorzy poparli jego kandydaturę w kolejnym konkursie na dyrektora Starego Teatru, a potem bronili teatru przed nominacją na to stanowisko, w maju 2017 roku, osób – zdaniem wielu osób ze środowiska teatralnego – niekompetentnych: Marka Mikosa i Michała Gielety, podważając też przejrzystość procedur konkursowych⁴⁹. Znamienne że ich głos został przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (które jest organizatorem teatru) właściwie zupełnie zignorowany. Podejmowane przez aktorów Starego Teatru działania wydają się w pewnej mierze inspirowane postawą części zespołu Teatru Polskiego we Wrocławiu. Do tej pory nie przyjęły jednak tak radykalnej formy.

Protest aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu wobec powołania na dyrektora Cezarego Morawskiego można uznać za próbę zajęcia zdecydowanego stanowiska i wzięcia odpowiedzialności już nie tylko za spektakl, ale za całą instytucję. Bardzo trudno dokonać rzetelnej syntezy tej niesamowicie złożonej, wieloaspektowej, długotrwałej sytuacji, dlatego poza jej ogólnym zarysowaniem, zajmę się przede wszystkim analizą działań aktorów.

48 *Ustalenia, które zostały ustalone*, reż. Magda Mosiewicz, Narodowy Instytut Audiowizualny 2016, <http://ninateka.pl/film/ustalenia-ktore-zostaly-ustalone>, dostęp: 15 lutego 2017.

49 *Oświadczenie OZZ INICJATYWA PRACOWNICZA Narodowego Starego Teatru w Krakowie z dnia 23 maja 2017*, <http://stary.pl/pl/oswiadczenie-ozz-inicjatywa-pracownicza-narodowego-starego-teatru-im-heleny-modrzejewskiej-krakowie-23-maja-2017/>, dostęp: 23 maja 2017.

Dyrektorem tej placówki przez dziesięć lat, do sierpnia 2016 roku, był Krzysztof Mieszkowski. Jego dyrekcja, mimo licznych sukcesów i rosnącej rangi teatru, była naznaczona powtarzającymi się konfliktami z Urzędem Marszałkowskim, który jest głównym organizatorem teatru.

Niechęć do Mieszkowskiego trwała ponad podziałami politycznymi. Jego obecność tolerował jako zło konieczne zarząd województwa⁵⁰.

Głównym zarzutem była niegospodarność dyrektora. I choć zarzut ten nie był zupełnie bezpodstawny, należy podkreślić, że dług teatru miał przede wszystkim przyczyny strukturalne. Próby zdymisjonowania dyrektora powstrzymywali kolejni ministrowie kultury, podejmując się nawet współprowadzenia teatru. Głos poparcia płynął też ze strony artystów. W 2012 roku w odpowiedzi na projekt zastąpienia Mieszkowskiego sprawnym menadżerem w celu poprawienia sytuacji finansowej teatru, środowisko teatralne zainicjowało ogólnopolską akcję „Teatr nie jest produktem / Widz nie jest klientem”. Solidarność środowiskowa oraz wsparcie Ministerstwa wynikały, jak mierniam, przede wszystkim z poziomu artystycznego Teatru Polskiego, który stał się jedną z najważniejszych i najlepszych scen w Polsce. Spektakle między innymi Krystiana Lupy, Jana Klaty, Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, Krzysztofa Garbaczewskiego, Michała Borczucha, Wiktora Rubina, Barbary Wysockiej, Michała Zadary zdobywały liczne nagrody, były zapraszane na międzynarodowe festiwale, niejednokrotnie wyznaczając nowe ścieżki teatru krytycznego w Polsce. Teatr zgromadził wokół siebie wierną i liczną publiczność (która teraz bardzo aktywnie uczestniczy w proteście). Siłą teatru był też niewątpliwie zespół aktorski, który brawurowo odnajdywał się w bardzo odmiennych estetykach reprezentowanych przez szerokie grono pracujących tu reżyserów z Polskiej teatralnej czołówki. U Strzępki czy Klaty aktorzy operowali środkami formalnymi, innym razem, jak w *Kronosie* Garbaczewskiego czy *Poczekalni* o Lupy, byli w stanie daleko przesunąć granice swojej intymności, opowiedzieć o sobie, odsłonić się przed widzami. Aktorzy Teatru Polskiego stanowili zarówno zbiór ciekawych osobowości, jak i zgraną grupę. W granej po raz pierwszy historii arcydramacie Adama Mickiewicza *Dziady* w reżyserii Michała Zadary sprawdzili się w jedenastogodzinnej „sztafecie”... Ten ostatni spektakl – jego organizacja zarówno na poziomie produkcji, jak i wydarzenia artystycznego oraz społecznego – był chyba najlepszym dowodem jakości i siły tego teatru.

Wszystkie te aspekty złożyły się na szok, jaki wywołała informacja, że nowym dyrektorem teatru został Cezary Morawski. Morawski wiele lat pracował w warszawskim Teatrze Współczesnym, w Powszechnym Zygmunta Hübnera, w Akademii Teatralnej oraz organizował Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych i był skarbnikiem Związku Artystów Scen Polskich (ZASP). Jego przeciwnicy zarzucali mu jednak, że w ostatnich latach przede wszystkim grał w serialach telewizyjnych, nie posiadał doświadczenia dyrektorskiego, a jako skarbnik został przez sąd uznany za winnego nadużycia zaufania i narażenia organizacji na ponad 9,2 mln zł strat⁵¹. Choć „Komisja uznała, że najbardziej

50 Jolanta Kowalska, *Dekada*, „Dialog” 2016, nr 12, s. 11.

51 Por. np.: Konrad Radecki-Mikulicz, *Cezary Morawski. Jak wybrano dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu*, „OKO.press”, 26.08.2016, <https://oko.press/cezary-morawski-jak-wybrano-dyrektora-we-wroclawiu/>, dostęp z dnia 27.03.2017; Magdalena Koziół,

spójną i odpowiadającą na wyzwania stojące dzisiaj przed Teatrem Polskim jest wizja pana Cezarego Morawskiego⁵², ten sam program, przez wiele osób uznany został za skrajnie zły: pełen niewiele mówiących sloganów, sprzecznych i problematycznych pomysłów. Jacek Sieradzki, redaktor naczelny miesięcznika „Dialog”, określił go jako

bzdurę, którą każdy z nas byłby w stanie wystukać na komputerze w pół godziny, zestawiając parę klasycznych tytułów, kilka pompatycznych rocznic, jakie nas czekają, oraz spisując z telefonu nazwiska wybitnych kandydatów na współpracowników bez dzwonięcia do delikwentów, rzecz jasna⁵³.

Konkurs na dyrektora spełniał formalne wymogi określone w ustawie, to jego przebieg wzbudził wiele kontrowersji. Morawski został wybrany podczas trwających szesnaście minut obrad, w czasie których blokowano podobno głosy krytyczne i propozycje dyskusji. Tadeusz Samborski, działacz PSL i członek zarządu województwa dolnośląskiego, który w urzędzie marszałkowskim odpowiada za kwestie związane z kulturą – od dawna popierał kandydaturę Morawskiego ignorując zarzuty dotyczące wyroku sądowego oraz podważył zasadność udziału w obradach prezesa ZASP Olgierda Łukaszewicza, który zgłosił sprawę nadużyć finansowych Morawskiego do prokuratury (na prośbę Łukaszewicza funkcję przedstawiciela ZASP pełnił Krystian Lupa⁵⁴). Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że przyszły laureat powoływał się na swoją rozmowę z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego Piotrem Glińskim, który notabene kilka miesięcy wcześniej wszedł w otwarty konflikt z Krzysztofem Mieszkowskim, żądając odwołania spektaklu *Śmierć i dziewczyna* w reżyserii Eweliny Marciniak, w którym występowali aktorzy porno⁵⁵. W takiej perspektywie wynik konkursu mógł się wydawać wypadkową czynników personalnych i politycznych. Radnym zależało też na zmianie profilu sceny, na bardziej konserwatywny⁵⁶.

Na reakcję wobec takiego przebiegu i wyniku konkursu nie trzeba było długo czekać:

Dzień po posiedzeniu komisji głos zabrali dwaj członkowie komisji konkursowej – Piotr Rudzki, kierownik literacki i reprezentant Inicjatywy Pracowniczej [związków zawodowych] oraz reżyser Krystian Lupa. Spotkanie zorganizowano pod hasłem *Śmierć Teatru Polskiego we Wrocławiu*⁵⁷.

Kłopot z przeszłością kandydata na dyrektora Teatru Polskiego, „Gazeta Wyborcza Wrocław online”, 19 maja 2016, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,20097725,klopot-z-przeszloscia-kandydata-na-dyrektora-teatru-polskiego.html>, dostęp: 27 marca 2017.

52 Konrad Radecki-Mikulicz, *Cezary Morawski...*, dz. cyt.

53 *I co teraz?*, rozmowa Doroty Buchwald, Pawła Łysaka, Piotra Olkusa i Jacka Sieradzkiego, „Dialog” 2016, nr 10, s. 14.

54 Wrocław. Prezes Łukaszewicz do marszałka Przybylskiego, „www.e-teatr.pl - materiał nadesłany” 10.06.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/224328.html>, dostęp: 21 maja 2017.

55 Por. Magda Piekarska, *Piotr Gliński vs. porno w Teatrze Polskim we Wrocławiu. O co chodzi w całym zamieszaniu?*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław online”, 21 listopada 2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212836,druk.html>, dostęp: 27 marca 2017.

56 Magda Piekarska, *Po konkursie na dyrektora Teatru Polskiego Mieszkowski chce zawiadomić prokuraturę*, „Gazeta Wyborcza Wrocław online”, 23.08.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/226970.html>, dostęp: 22 marca 2017.

57 Konrad Radecki-Mikulicz, *Cezary Morawski...*, dz. cyt.

Tak zaczął się wielomiesięczny protest, którego podmiotem stali się przede wszystkim aktorzy i publiczność – grupy najczęściej i najboleśniej pomijane w dyskusjach o teatrach i ich zarządzaniu. Na protest złożyły się między innymi strajk i wniosek do prokuratury w sprawie nieprawidłowości konkursu, liczne demonstracje przed teatrem i Urzędem Marszałkowskim, spór zbiorowy członków Inicjatywy Pracowniczej z dyrektorem, zalepianie ust czarną taśmą przez aktorów – w czasie protestów i podczas ukłonów po spektaklach, czytanie dramatu *Dopóki mam język. 16 minut*, inicjatywa Teatr Polski Podziemny realizujący efemeryczne spektakle, liczne oświadczenia, wywiady i wypowiedzi w mediach, aktywność w mediach społecznościowych. Zanim jednak do tego przejdę, muszę naświetlić jeszcze jeden aspekt sprawy.

Krzysztof Mieszkowski nie kandydował na stanowisko dyrektora, ponieważ cały czas sprzeciwiał się samemu konkursowi. Na pytanie o swój dobiegający końca kontrakt mówił:

Oczekuję, że władze województwa mi go przedłużą. W konkursie nie wystartuję. Jeżeli zostanie on ogłoszony, to spotka się z ostrym sprzeciwem załogi teatru. Ludzie mogą odejść razem ze mną⁵⁸.

Twierdził przy tym: „Teatr Polski to ja”. Taką strategię obrony stanowiska dyrektora krytykowali Bogdan Zdrojewski⁵⁹ – były minister kultury, który kilkakrotnie poparł Mieszkowskiego – oraz nawet bardzo przychylni jemu i prowadzonemu przez niego teatrowi dziennikarze: Magda Piekarska z wrocławskiej „Gazety Wyborczej” oraz Witold Mrozek. Ten drugi opublikował też artykuł o zamiennym tytule *Dyrektor Słońce*, w którym piętnował folwarczne zagrywki Mieszkowskiego przypisującego sobie wszystkie zasługi w sukcesie teatru oraz szafującego losem swoich pracowników. Pisał:

wraz z jego megalomańską wypowiedzią osiąga szczyt pewien tradycyjny model teatru – oparty na dyrektorskim oświeconym absolutyzmie, egotycznych deklaracjach i na wielkich produkcjach”,

i dalej:

grożąc odejściem zespołu, gdy nikt z aktorów nawet jeszcze oficjalnie nie zabrał głosu, Mieszkowski traktuje swoich współpracowników nie tylko jak żywe tarcze, ale i jak chłopów pańszczyźnianych. A publiczny teatr jak prywatny folwark”⁶⁰.

Mrozek zwracał też uwagę na to, że Mieszkowski nie ma tytułu magistra, który jest wymagany w konkursie, ale tę przeszkodę mógłby ominąć startując z kimś w parze. Jako nieodpowiedzialne uważa też nieprzygotowanie żadnego zastępcy, który kontynuowałby jego program. Mrozek

58 Magdalena Koziół, Magda Piekarska, *Wrocław. Krzysztof Mieszkowski: Teatr Polski to ja*, „Gazeta Wyborcza Wrocław online”, 11 lutego 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/217207,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

59 „Bogdan Zdrojewski: Krzysztof Mieszkowski pokazał niekompetencję”, „Gazeta Wyborcza - Wrocław online”, 17.02.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/217544.html>, dostęp: 22 marca 2017.

60 Witold Mrozek, *Zwroty: Dyrektor Słońce*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 178, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6399-zwroty-dyrektor-slonce.html>, dostęp: 22 marca 2017.

porusza jeszcze jeden ważny aspekt. Mieszkowski od wyborów w 2015 roku był posłem Nowoczesnej⁶¹. Pełnienie funkcji dyrektorskiej i politycznej wydaje się kłopotliwe – nie tylko w oczach przeciwników dyrektora Teatru Polskiego. Można jeszcze dodać często pomijany fakt, że Mieszkowski jest też redaktorem naczelnym pisma „Notatnik Teatralny”. Jak pogodzić te funkcje czasowo, organizacyjnie i ideowo? Zachowanie Mieszkowskiego mogło teatrowi zaszkodzić i pogorszyć sytuację zespołu artystycznego. Wydaje się, że w perspektywie byłego dyrektora Teatru Polskiego troska o przyszłość teatru sprowadzała się wyłącznie do troski o utrzymanie swojego stanowiska, a obie sprawy były w istocie w pełni tożsame – zgodnie zresztą ze szczerą deklaracją „Teatr Polski to ja”.

Aktorzy zachowali się w tej całej rozgrywce chyba najrozsądniej ze wszystkich stron i na każdym etapie sięgali po narzędzia demokratyczne, które powinny zapewnić im prawo do głosu oraz względne bezpieczeństwo. Deklaracji odejścia z Mieszkowskim z Teatru Polskiego ani nie wsparli, ani wobec niej nie zaprotestowali. Rada Artystyczna, w której znajdowali się również aktorzy, poparała natomiast sprzeciw wobec ogłaszania konkursu. Gdy ten cel wydał się niemożliwy do osiągnięcia, w kolejnych, upublicznianych na portalu „e-teatr.pl”, listach do Urzędu Marszałkowskiego Rada Artystyczna i członkowie zespołu artystycznego oraz administracyjnego, próbowali wpływać na przebieg konkursu, krytykując faworyzowanie Morawskiego przez Tadeusza Samborskiego oraz domagając się włączenia do grona decyzyjnego przedstawiciela ZASP⁶². Wyszuli też swoje kandydatury: menadżerkę Izabelę Duchnowską oraz Daniela Przastka wykładowcę Instytutu Nauk Politycznych UW i dramaturga współpracującego z Michałem Zadara, którzy deklarowali chęć współpracy z Krzysztofem Mieszkowskim oraz kontynuację linii artystycznej obranej przez poprzedniego dyrektora⁶³. Obie kandydatury nie wydawały się jednak szczególnie przekonujące. Aneta Kyzioł uważała projekt współpracy z Mieszkowskim za nierealny, a kandydatkę Izabelę Duchnowską za „niewybieralną”. Z rezerwą wyrażała się też o kandydaturze Przastka⁶⁴. Jak jednak aktorzy informowali potem w wywiadach, ich propozycje były konsultowane z Urzędem Marszałkowskim od roku i polegały nie na bezwzględnym poparciu Mieszkowskiego, lecz wysunięciu kandydata, który spełniałby wymogi obu stron:

Wiedzieliśmy, że Krzysztofowi Mieszkowskiemu kończy się kontrakt i że nikt mu go nie przedłuży. Część osób bardzo chciała, żeby Krzysztof został, ale wiedzieliśmy, że to niemożliwe. Także dlatego, że Krzysztof wytworzył sobie konflikt interesów, będąc jednocześnie posłem i dyrektorem. W Urzędzie Marszałkowskim powiedziałem, że rozmawiamy nie o Mieszkowskim, ale

61 Nowoczesna to centro-liberalna partia opozycyjna założona przez ekonomistę Ryszarda Petru (przewodniczącego) w 2015 roku. Partia ta ma ambicje stać się w kolejnych wyborach zagrożeniem dla partii rządzącej.

62 Wrocław. List protestacyjny ws. konkursu na dyrektora w Teatrze Polskim, „www.e-teatr.pl - materiał nadesłany”, 10 czerwca 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/224360.html>, dostęp: 27 marca 2017.

63 Wrocław. Głos zespołu Teatru Polskiego ws. konkursu na dyrektora, „www.e-teatr.pl - materiał nadesłany”, 27.06.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/225147.html>, dostęp: 27 marca 2017.

64 Aneta Kyzioł, *Wrocławski Teatr Polski ma nowego dyrektora. Wybór budzi kontrowersje, aktorzy się buntują*, www.polityka.pl, 24 sierpnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227037.html>, dostęp: 27 marca 2017.

o Teatrze Polskim. My walczymy o linię artystyczną, którą on zbudował, a nie o niego. Urząd Marszałkowski obiecywał, że jeżeli wystawimy swoich kandydatów w konkursie, to wezmą naszą propozycję pod uwagę, bo zależy im na naszym zdaniu i dobru. Zaproponowaliśmy Iżę Duchnowską i Daniela Przastka, ale zostali odrzuceni. [...] Urząd Marszałkowski zasugerował, żebyśmy zaproponowali kandydata, z którym Krzysztof będzie współpracował jako dyrektor artystyczny i na którego oni będą się w stanie zgodzić. Zaproponowaliśmy, a oni powiedzieli, że to dobra propozycja. Konsultowaliśmy to z Urzędem Marszałkowskim przez rok. Uwierzylimy im i to było błędem⁶⁵.

Ze świadomości, że Mieszkowski nie jest już kandydatem na dyrektora, wynikały też postulaty zespołu wystosowane tuż po rozstrzygnięciu konkursu. Zespół domagał się niepowoływania Cezarego Morawskiego na stanowisko dyrektora (a potem jego odwołania); zwołania „okrągłego stołu” w sprawie Teatru Polskiego we Wrocławiu, w którym miałyby uczestniczyć wszystkie zainteresowane strony oraz przyjęcie mediatorów – szefów Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego – dyrektora Doroty Buchwald i jej zastępcy prof. Dariusza Kosińskiego⁶⁶. Cały czas zaznaczono też, że zespół nie broni Mieszkowskiego, ale chce zapewnić teatrowi dalszy rozwój artystyczny. Chciał więc wziąć odpowiedzialność za instytucję, w której pracuje. Dla tych celów aktorzy poświęcali swoje prywatne interesy, co podkreślała Anna Ilczuk:

Nie jesteśmy naiwni, wiemy, że stojąc tu i protestując, ustawiamy się pierwsi w kolejce do zwolnienia. Mamy świadomość ryzykowania swojego bezpieczeństwa i naszych rodzin.

Aktorka z pełną determinacją domagała się prawa do podjęcia takiej odpowiedzialności za teatr i wskazywała, że to właśnie artyści są osobami kompetentnymi do decydowania o kierunku, w jakim zmierza teatr:

Jestem tylko magistrem sztuki, ale wśród nas są wykładowcy akademicki, profesorowie. Stoję tu i pytam: jakim prawem odmawia się nam głosu. Jakim prawem marszałek Samborski powiedział, że nie mamy nic do powiedzenia. Jakim prawem nam, artystom odmawia się prawa do decydowania w kwestiach artystycznych. Marszałek Samborski należy do PSL, Przybylski do PO, Gliński jest z PiS-u i nawet nie wiemy, na kogo mamy się wkurzać. Nie bronimy pojedynczych nazwisk, od roku jesteśmy otwarci na dialog.⁶⁷

O ich gotowości do rezygnacji z własnych interesów na rzecz dobra teatru świadczy też wcześniejsza zgoda na zawieszenie działalności Dużej Sceny na pół roku:

„My żyjemy z tego, że gramy spektakle, ale wiedząc, że to może uratować

65 *Żebyśmy się wszyscy obudzili...*, dz. cyt.

66 Por.: Wrocław. Komunikat Zespołu Teatru Polskiego do Władz, Widzów i Środowiska ludzi kultury w Polsce, „www.e-teatr.pl” 23 sierpnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/226976.html>, dostęp: 24 sierpnia 2017; Wrocław. Oświadczenie zespołu artystycznego Teatru Polskiego, PAP, 30 sierpnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227265,druk.html>, dostęp: 24 sierpnia 2017.

67 *Protest we wrocławskim Teatrze Polskim. Nie chcą nowego dyrektora*, „Gazeta Wyborcza - Wrocław online”, 26.08.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227109>, dostęp: 27 marca 2017.

teatr finansowo, zgodziliśmy się na to. Nie zarabialiśmy i żyliśmy z podstawy teatralnej”⁶⁸.

Warto też zaznaczyć, że większości członków zespołu aktorskiego po odejściu z Teatru Polskiego nie groziło bezrobocie. Jako świetni i uznani artyści bez trudu dostają angaże w innych, renomowanych teatrach. I choć oczywiście, konieczność przeprowadzki, lub rozłąki z rodziną mogło wielu z nich mobilizować do walki o Teatr Polski, chęć zachowania etatu nie wydaje się w ich przypadku kwestią kluczową. Czy ich protest nie jest więc świadectwem poczucia odpowiedzialności za instytucję, o które Dorota Sajewska pytała w 2014 roku aktorów Starego Teatru?

Ciekawym, choć kontrowersyjnym, posunięciem aktorów był też pomysł wprowadzenia „klauzuli sumienia” dla aktorów, która zapewniałaby im możliwość odmowy roli, jeśli jest ona sprzeczna z ich poglądami. Aktorzy tak argumentowali ten postulat.

Tomasz Lulek, aktor, przewodniczący OPPZ Inicjatywa Pracownicza w Teatrze Polskim, zwraca uwagę, że w aplikacji konkursowej Morawskiego znalazły się pomysły narodowo-religijne. – Chcieliśmy, aby każdy miał prawo wyboru, czy chce brać udział w takich spektaklach. Dotychczas tradycją było i zwyczajem, że aktor może odmówić jednej roli w sezonie. Zdarzyło się, że podczas prób do *Prezydentek*, gdzie w finale pojawia się Matka Boska, jedna z aktorek zrezygnowała właśnie ze względów wyznaniowych. Zostało to przyjęte ze zrozumieniem.

Podobnie aktor Michał Opaliński: Jako ateista chcę się zabezpieczyć przed udziałem w spektaklu o Janie Pawle II. Obawiam się, że moja odmowa byłaby argumentem dla dyrektora o mojej niesubordynacji i przyczynkiem do zwolnienia.

Aktor Rafał Kronenberger zauważa, że skoro nowy dyrektor zapowiada zmianę profilu Teatru Polskiego na rocznicowo-komediowo-narodowy, to zespół obawia się że zostanie mu przedstawiony program o niskiej wartości artystycznej, sprofilowany ideologicznie. – Pochodną jest oczywiście obawa przed zwolnieniami. Może zadania będą rozdzielane z premiedytacją, specjalnie niezgodnie z poglądami aktora, by gdy ten odmówi, móc wyciągnąć wobec niego konsekwencje dyscyplinarne – zastanawia się Kronenberger.

Aktorka Ewa Skibińska dodaje: – Do sformułowania tego postulatu skłonił nas ogólny brak zaufania do możliwości zachowania własnej, indywidualnej autonomii twórczej, wynikający z ostatnich wydarzeń dotyczących i Teatru Polskiego, i działań ministra kultury. Tę wolność dawali nam dotychczasowi artyści, z którymi współpracowaliśmy. Nie mamy żadnych gwarancji, że będzie to dalej szanowane. I nie jest to strach, ale walka o godność, którą, ignorując nasz głos, nieskutecznie próbuje nam się zabrać⁶⁹.

Kilka kwestii wydaje się tu szczególnie istotnych: poczucie odpowiedzialności politycznej i ideologicznej za podejmowane w spektaklach tematy, próba zachowania autonomii wobec władzy dyrektora i reżysera oraz brak zaufania do nowego dyrektora. Aktorzy zaznaczają, że sytuacje sprzeciwu na tle światopoglądowym miały już w teatrze miejsce i były respektowane, co wskazuje na to, że Mieszkowski, choć w wywiadach

⁶⁸ *Żebyśmy się wszyscy obudzili...* dz. cyt.

⁶⁹ Dorota Oczak-Stach, *Klauzula sumienia? Domaga się jej część aktorów Teatru Polskiego*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław online”, 13 września 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227928,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

stawiał się na pozycji Pana, to jednak respektował poglądy swoich pracowników. Potwierdza to też inna wypowiedź:

możliśmy się ze sobą nie zgadzać, ale możliwy był dialog. Osób, które się z Mieszkowskim nie zgadzały i przez te lata mało grały, nikt z teatru nie wyrzucił. Mało tego, broniliśmy tych osób. My się różnimy, ale mamy jeden cel: robienie dobrego teatru⁷⁰.

Monika Bolly, jedyna aktorka, która od początku popierała Morawskiego, twierdzi jednak, że była za dyrektora Mieszkowskiego szykanowana za swoje poglądy. Nie podaje żadnych jednak przykładów, tylko stosując opresyjną i obraźliwą retorykę wobec aktorów z Teatru Polskiego i reżyserów tam pracujących, nienawistnie atakuje estetykę współczesnego teatru, przez co – przyznam – bardzo trudno zaufać jej skardze⁷¹. Zastanawiające jest też to, że, na przykład, Dominika Figurska jako osoba o prawicowych poglądach, poparała kandydaturę Duchnowskiej⁷², która deklarowała współpracę z Mieszkowskim. Czy mogła więc czuć się w teatrze za jego dyrektora deprecjonowana z powodu wyznawanych przez siebie wartości? Wiadomo natomiast, że Mieszkowski nie dbał o cały zespół i nie tolerował krytyki⁷³. Niewątpliwie zespół Teatru Polskiego był podzielony, a odejście dotychczasowego dyrektora ujawniło tłumione od dawna emocje. Biorąc pod uwagę, że w gronie protestujących aktorów są również ci, których Mieszkowski „nie rozpieszczał” trudno jednak jednoznacznie orzec, że wygenerowane przez niego podziały miały charakter *stricte* światopoglądowy⁷⁴.

Wracając jednak do sedna sprawy: domagając się klauzuli sumienia aktorzy mocno podkreślają, że są odrębnymi bytami politycznymi, a swoją obywatelską odpowiedzialność przekładają na praktykę sceniczną. Postulat prawnego uregulowania tej kwestii świadczy natomiast, że czują się na tym polu zagrożeni, zdają sobie sprawę ze swojej sytuacji

70 *Żebyśmy się szybko obudzili...* dz. cyt.

71 „Nasz były dyrektor, obecnie poseł Nowoczesnej, jest według mnie genialnym hochsztaplerem. To jest człowiek, który zbił swój kapitał na PR-rze, którym nadmuchał nasz teatr jak wielką sztuczną żabę. Wbił moim kolegom do głowy, że są najgenialniejszymi aktorami w świecie. Jeżeli tak jest, to czego się boją? Że wpuszczymy wszystkich widzów, nie dzieląc ich na gorszych i lepszych? Że będzie trzeba stanąć na scenie i mówić głośno, bez mikroportów? Że może trzeba będzie niestety powiedzieć Szekspira tak jak został napisany? To jest trudniejsze, taki teatr jest trudniejszy. O wiele łatwiej jest rzeźbić coś pod nosem, drapać się po przyrodzeniu. [...]”

Dziś pytam moich kolegów. Was, którzy tworzyliście ten teatr przez ostatnich 10 lat. Mówiono wam, że jesteście najwspanialszym, najlepszym zespołem w Polsce. Dlaczego wystarczyła zmiana zarządzającego teatrem, żeby wasza wartość w oczach p. Lupy zjechała do zera?” Cyt. za: *TYLKO U NAS - wrocławska aktorka ostro o lewicowym lobby w teatrze*, rozmowa Dobromiły Wrońskiej z Monią Bolly, www.niezalezna.pl, 16 lutego 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236753,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

72 *Wrocław. Głos zespołu Teatru Polskiego ws. konkursu na dyrektora*, „[www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/225147.html) – materiał nadesłany”, 27 czerwca 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/225147.html>, dostęp: 22 marca 2017.

73 „Mieszkowski dbał o swój dwór: aktorów, którzy grali dużo, byli blisko z reżyserami i mieli z tego pieniądze i satysfakcję – mówi aktorka. – Ale była też grupa, która siedziała w kącie, rzadko wychodziła na scenę i w ogóle nie podobało się jej to, co działo się w teatrze. Kiedyś skrytykowałam w prywatnej rozmowie jakiś spektakl. Doszło to do dyrektora. Wezwał mnie na dywanik i upomniął, że nie pluje się we własne gniazdo.”, Jacek Tomczuk, dz. cyt.

74 Tamże.

w obrębie teatralnej hierarchii, wiedzą że te kwestie zależą głównie od dyrektora. I choć pomysł nie został dobrze przyjęty w środowisku, a z czasem mógłby się stać narzędziem wielu nadużyć, to wydaje mi się, że nie należy go traktować linearnie i dosłownie. To dla mnie raczej rodzaj zadziornej manifestacji podkreślającej polityczną odpowiedzialność aktorów za podejmowane na scenie tematy. Znaczące są też inne postulaty wystosowane przez zespół w stronę Morawskiego i przez niego odrzucone, które pogłębiają kwestię politycznego zaangażowania zespołu, jak utworzenie przedszkola przy teatrze czy powołanie rzecznika ds. mniejszości seksualnych⁷⁵, które wychodzą na przeciw praw rodzicielskich (a w polskich realiach – głównie kobiecych) i równościowych.

Z powyższych rozważań można wywnioskować, że działania zespołu artystycznego i pozostałych pracowników Teatru Polskiego były przemyślane i przeważnie dobrze zorganizowane (rok konsultacji z Urzędem Marszałkowskim) – w przeciwieństwie do działań Mieszkowskiego, który liczył na to, że konkurs się nie odbędzie oraz Urzędu Marszałkowskiego, który rozstrzygnął konkurs w sierpniu, tuż przed początkiem nowego sezonu teatralnego. Pracownicy teatru – w tym aktorzy – wykazali się zdumiewającą, jak na polskie warunki – świadomością swojej pozycji i roli w kulturze, odwagą i determinacją w walce o dobry teatr i ich indywidualną artystyczną autonomię. Mimo to głos zespołu artystycznego został pominięty, a działania wielokrotnie ignorowane, upolityczniane i infantylizowane.

Po wyborze Morawskiego dość szybko stało się jasne, że interesy Mieszkowskiego i interesy zespołu artystycznego coraz bardziej się rozjeżdżają. Mieszkowski był obecny i eksponowany podczas pierwszych dni strajku – przemawiał w imieniu zespołu. Z tego powodu protest był rozumiany nie jako sprzeciw wobec dyrekcji Morawskiego, ale jako obrona Mieszkowskiego, mimo że już wtedy postulaty protestujących jasno deklarowały inne intencje. Punkt kulminacyjny nastąpił, kiedy Krzysztof Mieszkowski wystąpił wraz z liderem Nowoczesnej Ryszardem Petru na konferencji przed Teatrem Polskim, domagając się unieważnienia konkursu i rozpisanie nowego. Reakcja zespołu artystycznego była zdecydowanym i jasnym sygnałem sprzeciwu wobec takiego upartyjniania ich działań:

Zespół Artystyczny Teatru Polskiego we Wrocławiu oświadcza, że odcina się od wszelkich działań politycznych wykorzystujących wizerunek teatru. Dziękujemy partiom politycznym za poparcie dla naszego protestu, publiczne wyrażenie opinii i apel do władz. Jednocześnie stanowczo podkreślamy, że nasz protest to protest artystów, widzów i środowiska kulturalnego całego kraju, ponad podziałami, w obronie wolności sztuki, jakości naszej pracy i przyszłości Teatru, który jest naszym wspólnym dobrem. Nie zgadzamy się na jego upartyjnienie. To protest artystów i widzów, a nie polityków – to dla nas fundamentalne⁷⁶.

Od tej pory Mieszkowski usunął się w cień. Głos w sprawach związanych z Teatrem przejęli głównie aktorzy – już nie w oświadczeniach, jak do tej pory, ale w licznych wywiadach, konsekwentnie zaklejając sobie usta

⁷⁵ Dorota Oczak-Stach, *Klauzula sumienia?*, dz. cyt.

⁷⁶ Wrocław. Petru: unieważnić konkurs na dyrektora Teatru Polskiego, PAP, 29 sierpnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227152.html>, dostęp: 22 marca 2017.

czarną taśmą po spektaklach, na znak tego, że ich działania i postulaty nie zostały wysłuchane, wciąż kontynuując protesty i domagając się dialogu z Urzędem Marszałkowskim. Mimo to media prawicowe do tej pory twierdzą z zadziwiającym uporem, że trwający już ponad pół roku protest zespołu jest sterowany przez Mieszkowskiego, a swoją siłę czerpie nie z determinacji aktorów, których przecież zawsze można zwolnić i wymienić na innych („rola aktorów prowokujących kolejne konflikty była pomocnicza. Ona by go zapewne nie zniszczyła, zawsze można skompletować inny zespół”), ale z deklaracji reżyserów masowo odmawiających współpracy z Morawskim⁷⁷. Takie uporczywe ignorowanie głębokiego przeformułowania obrazu teatru i pozycji, jaką zajmują w nim aktorzy i inni pracownicy nie sprawujący funkcji decyzyjnych, jest – jak sądzę – z jednej strony zabiegiem tendencyjnym i manipulacyjnym, z drugiej zaś – pewną deklaracją światopoglądową, opowiadającą się za utrzymaniem dotychczasowej hierarchii w teatrze – a co za tym idzie – życiu społecznym. Analogiczny światopogląd reprezentuje również Cezary Morawski.

Można zrozumieć, że bezprecedensowy wymiar protestów Morawski odebrał jako nagonkę:

Proszę przypomnieć sobie powitanie mnie na dworcu Wrocław Główny. Nie oczekiwałem delegacji z kwiatami i chlebem i solą. Ale można było sobie darować tę grupę aktywistów, która postanowiła mi wręczyć – oczywiście w świetle kamer – bilet powrotny do Warszawy. I potem tak było na każdym kroku. [...] Ten rozmiar nienawiści zaskoczył nie tylko mnie, ale miejscowe władze, ogromną część koleżanek i kolegów z całej Polski⁷⁸.

Za destabilizację teatru obwiniał zaś protestujących aktorów:

O godzinie 9 rano dowiaduję się, że jeden lub dwoje aktorów są na zwolnieniach lekarskich, a w ciągu kilku godzin nie można przecież zrobić nagłego zastępstwa, nie mówiąc już o zmianie dekoracji. Z powodu nagłych zwolnień lekarskich musiałem odwołać w ciągu ostatnich kilku tygodni pięć spektakli⁷⁹.

Przywołane tu zachowania mogą budzić wątpliwości bez względu na to, czy popiera się protest aktorów, czy nie. Z pewnością praca w takich okolicznościach faktycznie jest mocno utrudniona. Celem protestujących nie było jednak porozumienie, ale rezygnacja Morawskiego ze stanowiska dyrektora. On tymczasem, powołując się na wygrany konkurs oraz popierającą część zespołu, nie dopuszcza w ogóle takiej ewentualności. Upór ten, choć dyrektor ma do niego prawo, w świetle determinacji protestujących pracowników, publiczności i środowiska teatralnego, jest jednak zaskakujący i ostatecznie wydaje się działaniem zmierzającym jedynie do utrzymania stanowiska, bez uwzględnienia interesów teatru traktowanym niemal dosłownie jak „prywatny folwark”. Największe wątpliwości może budzić fakt, że by ukrócić protesty, wykorzystując przypisaną mu władzę ustawową i symboliczną, Morawski stosuje szereg strategii wątpliwych, podważających jego prawdomówność

77 Por. np.: Piotr Zaremba, *Nagonka nagrodzona*, „wSIECI, 21 lutego 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236969,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

78 *Sezon w piekle*, z Cezarym Morawskim rozmawiał Jan Bończa-Szabłowski, „Rzeczpospolita” 28.01.2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/235712.html>, dostęp: 22 maja 2017.

79 Tamże.

i wiarygodność czy wręcz przemocowych. Po pierwsze, dyrektor umniejsza wymiar protestu aktorów, posługując się sformułowaniem „garstka”⁸⁰ (które oczywiście chętnie przejęli jego zwolennicy, używając też słowa „grupka”⁸¹), celowo bagatelizując fakt, że – jak informował Andrzej Kłak w liście weryfikującym szereg nieprawdziwych informacji podawanych przez dyrektora – protestowało przeciwko niemu $\frac{3}{4}$ zespołu aktorskiego oraz inni pracownicy (łącznie 49 osób)⁸². Poza tym, od czasu objęcia dyrekcji stosował szereg represji wobec zbuntowanych pracowników: nie wpuszczał ich do teatru, zwalniał aktorów dyscyplinarnie za krytykowanie dyrektora, ignorując przynależność do związków zawodowych, wręczał wypowiedzenia w najmniej oczekiwanych i stosownych sytuacjach⁸³, zdjął szereg spektakli z afisza, próbował blokować bunt publicznosci („sprawdza bilety, przesadza widzów, a nawet gasi światło w teatrze”, twierdząc przy tym: „Jestem dyrektorem, mogę wszystko”⁸⁴), odmawiał wyjazdów spektakli na festiwale w Polsce i za granicą. Kuriozalna, ale bardzo symptomatyczna, jest również jego żądanie stworzenia dublur w spektaklu Krystiana Lupy *Wycinka*, któremu reżyser, oczywiście, nie uległ, deklarując, że aktorzy są współautorami spektaklu, co wyklucza możliwość zmiany obsady⁸⁵. Sytuacja jawnego konfliktu, w której aktorzy nie ulegli dyrektorowi i nie zachowali milczenia, odsłoniła więc cały wachlarz możliwych i – jak mierniam – często praktykowanych folwarcznych relacji w teatrach instytucjonalnych opierających się na tradycyjnej hierarchii. Stanowisko i posunięcia Urzędu Marszałkowskiego rozszerzyły ten obraz o kolejny szczebel. W tej sytuacji aktorzy podlegają tak nowemu dyrektorowi, jak i Urzędowi Marszałkowskiemu, jak również, w sposób raczej symboliczny, byłemu dyrektorowi, przez pryzmat

80 Grzegorz Chojnowski, *Cezary Morawski w Radiu Wrocław Kultura (WIDEO)*, „Radio Wrocław”, 7.09.2016, <http://www.radiowroclaw.pl/articles/view/58089/Cezary-Morawski-w-Radiu-Wroclaw-Kultura-WIDEO>, dostęp: 22 marca 2017.

81 Por. np: Magdalena Nowak, *Ten protest nic nie zmieni*, „Gazeta Polska codziennie”, 19 stycznia 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/235091,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

82 Andrzej Kłak *pisze do Cezarego Morawskiego*, [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227693.html) – materiał nadesłany, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227693.html>, dostęp: 22 marca 2017.

83 Por.: „W ubiegłym tygodniu wręczono mi wypowiedzenie. Pan Morawski postanowił przyjść w trakcie spektaklu „Dzieci z Bullerbyn”, na korytarzu, przy toalecie wręczyć mi, Marcie Ziębie i Annie Ilczuk wypowiedzenia. Ania jest moją partnerką, w teatrze była prywatnie z naszą 2,5-letnią córką ponieważ po spektaklu mieliśmy razem kupić choinkę. Dyrektor zablokował wyjście Ani, a pan kierownik administracyjny Tadeusz Tworek wręcz posunął się do fizycznego zatrzymania Anny, która trzymała dziecko na rękach. Odbyła się awantura, w której używałem, owszem, niecenzuralnych słów pod adresem Morawskiego, ale nie byłem w stanie zareagować inaczej. Siłowe wręczanie wypowiedzeń aktorom, którzy nie byli w stanie dokończyć spektaklu w sposób w jaki powinni, na korytarzu przy toalecie jest zwyczajnie chamskie.” Cyt. za: *Nikt nie liczy się z naszym zdaniem*, rozmowa Anny Kopeć z Andrzejem Kłakiem, „Kurier Poranny” 29 grudnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/234084.html>, dostęp: 22 marca 2017.

84 *Odchodząca z Teatru Polskiego aktorka ujawnia, co wyprawia nowy dyrektor*, rozmowa Magdy Piekarskiej z Małgorzatą Gorol, „Gazeta Wyborcza - Wrocław online”, 4 listopada 2016, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,142076,20927794,odchodzaca-z-teatru-polskiego-aktorka-ujawnia-co-wyprawia-nowy.html>, dostęp: 22 marca 2017.

85 *Nowe fakty ws. Teatru Polskiego we Wrocławiu. Morawski chce zmienić obsadę „Wycinki”*, „Onet Kultura”, 28 stycznia 2017, <http://ksiazki.onet.pl/nowe-fakty-ws-teatru-polskiego-we-wroclawiu-morawski-chce-zmienic-obsade-wycinki/j27txe>, dostęp: 22 marca 2017.

interesów którego są postrzegani. Ich opór polega na tym, że nie zachowują „tradycyjnego” milczenia i sięgają po dostępne im w demokratycznym społeczeństwie narzędzia sprzeciwu, ujawniając jednocześnie ich słabość⁸⁶.

W tej wydawałoby się beznadziejnej sytuacji, zespół artystyczny mocno i zdecydowanie zawalczył więc nie tylko o swój teatr, ale też o swoją pozycję w teatrze i społecznej debacie. Konsekwentne i uporczywe działania przy ogromnym wsparciu protestującej z nimi publiczności oraz środowiska artystycznego, które wykazało się zadziwiającą solidarnością, podejmując szereg bardzo różnorodnych kroków (od listów poparcia, przez zaklejanie sobie ust czarną taśmą na znak solidarności, aż po nagrania umieszczane na specjalnym koncie facebooka pod hasłem „Ustąp, panie Cezary”, jako wezwania skierowane bezpośrednio do Morawskiego i prestiżową nagrodę Kamyk Puzyny przyznawana przez miesięcznik „Dialog” i ufundowaną przez Instytut Książki dla aktorek i aktorów Teatru Polskiego w Podziemiu oraz Publiczności Teatru Polskiego), świadczą o tym, że zmiana funkcjonowania instytucji i pozycji zatrudnionych w niej artystów, sprzeciwiająca się sztywnej, folwarcznej hierarchii jest konieczna, a jej znaczenie wykracza poza ramy teatru. Realna szansa na jej zaistnienie jest jednak wciąż kwestią problematyczną. W lutym 2017 roku, po kilku miesiącach dyrekcji, która nie zaowocowała żadną premierą⁸⁷, Urząd Marszałkowski postanowił odwołać Cezarego Morawskiego za niedotrzymanie deklaracji konkursowych. Morawski nie przyjmuje tych argumentów i jako powód destabilizacji teatru wciąż podaje postawę zbuntowanych pracowników⁸⁸. Proces odwołania blokuje Komisja Kultury Sejmiku Dolnośląskiego, która apeluje o nieodwoływanie Morawskiego oraz popierający ten postulat minister kultury Piotr Gliński:

Dyrektor od chwili, gdy podjął swoje obowiązki, miał do czynienia z protestami i próbami destabilizacji instytucji. W związku z tym istnieje obawa, że okres pięciu miesięcy jest niewystarczający, aby podsumować i rozliczyć dokonania dyrektora Morawskiego⁸⁹.

Zespół aktorski się tymczasem rozpadł, aktorzy zaczęli prace w innych teatrach... Teatr Polski, który jeszcze rok temu był jednym z najlepszych, przestał cokolwiek znaczyć na teatralnej mapie Polski.

Walka o podmiotowość aktorów toczy się więc zarówno wewnątrz instytucji, jak i poza nią, a groźniejszymi przeciwnikami od dyrektorów i reżyserów bywają urzędnicy i politycy. W tej sytuacji aktorzy nie mogą liczyć tylko na „dobrą wolę” współpracowników. Być może Frljić nie

86 Bardzo sugestywnie opisał to Mikołaj Iwański w tekście *Teatr czy folwark?*, „www.krytykapolityczna.pl”, 03.01.2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/234293.html>, dostęp: 27 marca 2017.

87 Bardzo źle przyjęta premiera *Chorego z urojenia* w reżyserii Janusza Wiśniewskiego odbyła się dopiero 16 marca 2017.

88 Roman Skiba, *Cezary Morawski: nie mogę zawieść zaufania większej części zespołu Teatru Polskiego*, PAP, 18.02.2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236844.html>, dostęp: 22 maja 2017.

89 *Oświadczenie w związku ze spotkaniem dotyczącym Teatru Polskiego we Wrocławiu*, „Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego”, 13 lutego 2017, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/oswiadczenie-w-zwiazku-ze-spotkaniem-dotyczacym-teatru-polskiego-we-wroclawiu-7114.php>, dostęp: 27 marca 2016.

zaprosił do współpracy nad projektem w ramach POP-UPu aktorów ze Starego Teatru – również Krzysztofa Zarzeckiego – ponieważ w sytuacji odwołania premiery nie potrafili zająć silnej, podmiotowej pozycji – i jako aktorzy, i jako obywatele, jednostki polityczne (co część z nich potwierdziła, biorąc potem udział w spektaklu Moniki Strzępki). Przyglądając się interwencji Zarzeckiego w spektaklu *Nie-boska. Wyznanie* (w którym – ostatecznie – przecież wziął udział) oraz protestowi aktorów w Teatrze Polskim, można dojść do wniosku, że w procesie upodmiotowienia aktorów najwięcej zależy właśnie od nich samych. Bo nawet jeśli zespół Teatru Polskiego przegra walkę o teatr (a na to się, niestety, zapowiada), to zmiana świadomościowa, którą zainicjował i uwidoczniał, ma ogromne znaczenie i może być w perspektywie przyszłościowej dużo istotniejsza.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek Agata, *Poles, Jews and Aesthetic Experience: On the Cancelled Theatre Production by Olivier Frlić*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/43/105>.

Adamiecka-Sitek Agata, *Teatr, demokracja i zmiana*, „Tygodnik Powszechny online - dodatek Teatr Ogromny”, 25 listopada 2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/213059.html>, dostęp: 7 lutego 2017.

Andrzej Kłak pisze do Cezarego Morawskiego, [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227693.html) – materiał nadesłany, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227693.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Bałkańskie strategie, z Oliverem Frłjiciem oraz Goranem Injaciem rozmawia Miłada Jędrusik, „Tygodnik Powszechny”, 12 lutego 2014, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/177477.html>, dostęp: 14 lutego 2017.

„Bogdan Zdrojewski: Krzysztof Mieszkowski pokazał niekompetencję”, „Gazeta Wyborcza - Wrocław online”, 17.02.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/217544.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Chojnowski Grzegorz, *Cezary Morawski w Radiu Wrocław Kultura (WIDEO)*, „Radio Wrocław”, 7.09.2016, <http://www.radiowroclaw.pl/articles/view/58089/Cezary-Morawski-w-Radiu-Wroclaw-Kultura-WIDEO>, dostęp: 22 marca 2017.

Frlić Oliver, Jakimiak Agnieszka, Karczmarska Anna-Maria, Wichowska Joanna, *Kraków. Oświadczenie realizatorów ws. zawieszenia spektaklu „Nie-Boska komedia. Szczątki”*, [www.e-teatr.pl](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173588.html), 28 listopada 2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173588.html>, dostęp: 9 lutego 2017.

I co teraz?, rozmowa Doroty Buchwald, Pawła Łysaka, Piotra Olkusa i Jacka Sieradzkiego, „Dialog” 2016, nr 10.

Iwański Mikołaj, *Teatr czy folwark?*, „www.krytykapolityczna.pl”, 03.01.2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/234293.html>, dostęp: 27 marca 2017.

Jakimiak Agnieszka, *Ta dziwna instytucja zwana spektaklem*, „Didaskalia” 2014, nr 119.

Jakimiak Agnieszka, Wichowska Joanna, *Szkieł spektaklu, którego nie było*, „Didaskalia” 2014, nr 119.

Janda Krystyna, *Aktor bezbronny w pracy bez zasad*, www.krystynajanda.pl, 2.05.2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/161708.html>, dostęp: 20 maja 2017.

Kosiński Dariusz, Klata Jan, *Nothing Else Matters: Jan Klata in Conversation with Dariusz Kosiński*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1 <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/55/110>.

Kościelniak Marcin, *Neokatastrofisci*, „Tygodnik Powszechny” 27 stycznia 2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/196194.html>, dostęp: 15 lutego 2017.

Kowalska Jolanta, *Dekada*, „Dialog” 2016, nr 12.

Kozioł Magdalena, *Kłopot z przeszłością kandydata na dyrektora Teatru Polskiego*, „Gazeta Wyborcza Wrocław online”, 19 maja 2016, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,20097725,klopot-z-przeszloscia-kandydata-na-dyrektora-teatru-polskiego.html>, dostęp: 27 marca 2017.

Kozioł Magdalena, Piekarska Magda, *Wrocław. Krzysztof Mieszkowski: Teatr Polski to ja*, „Gazeta Wyborcza Wrocław online”, 11 lutego 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/217207,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Krakowska Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, [w:] *21. Festiwal Konfrontacje Teatralne 2016*, red. M. Keil, http://konfrontacje.pl/wp-content/uploads/2016/09/21stConfrontations_Catalogue-1.pdf, s. 24-31 oraz „Dwutygodnik.com” 2016, nr 9, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html>, dostęp: 7 lutego 2017.

Krupiński Wacław, *Oburzeni aktorzy bronią Swinarskiego*, „Dziennik Polski” 25.11.2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173347,druk.html>, dostęp: 21 maja 2017.

Kwaśniewska Monika, *Aktorka znaczy artystka. Z Dominiką Biernat rozmawia Monika Kwaśniewska*, „Didaskalia” 2017 nr 139/140.

Kwaśniewska Monika, *Ramy spektaklu*, „Didaskalia” 2017, nr 137.

Kyzioł Aneta, *Wrocławski Teatr Polski ma nowego dyrektora. Wybór budzi kontrowersje, aktorzy się buntują*, www.polityka.pl, 24 sierpnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227037.html>, dostęp: 27 marca 2017.

Leder Andrzej, *Relacja folwarczna*, „Krytyka Polityczna” 2016, nr 45, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/leder-relacja-folwarczna/>, dostęp z dnia 15 II 2017.

Janusz T. Henrykiewicz, *Stosunki pracy w polskich organizacjach*,

Leśniak Ewa, *O podmiotowości aktorów*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/161709.html>, 2.05.2013, dostęp: 20 maja 2017.

Mrozek Witold, *Zwroty: Aaaaktor do wzięcia*, „Dwutygodnik” 2016, nr 5, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6580-zwroty-aaaaktor-do-wziecia.html>, dostęp: 7 lutego 2017.

Mrozek Witold, *Zwroty: Dyrektor Słońce*, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 178, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6399-zwroty-dyrektor-slonce.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Na scenie można zrobić wszystko, z Jaśminą Polak rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia” 2016, nr 136.

Nie ma jednego modelu. Rozmowa z udziałem Marcina Bosaka, Agnieszki Kwietniewskiej, Marii Seweryn, Anity Sokołowskiej, Pawła Sztarbowskiego i Barbary Wysockiej, „Dialog: miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 2011, nr 7-8.

Nie-Boska. Powidok, rozmowa z udziałem twórców przedstawienia Nie-Boska komedia. Szczątki, „Didaskalia” 2014, nr 119.

Niestety, nie jesteśmy ofiarami, rozmowa Łukasza Grzesiczaka, „Gazeta Wyborcza – Kraków” online, 24 czerwca 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/225030,druk.html>

Nikt nie liczy się z naszym zdaniem, rozmowa Anny Kopeć z Andrzejem Kłakiem, „Kurier Poranny” 29 grudnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/234084.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Niziołek Grzegorz, *„dwa tysiąclecia prawie i ani jednego boga.”*, „Didaskalia” 2010, nr 99, http://www.didaskalia.pl/99_niziolek.htm, dostęp: 20 maja 2017.

Niziołek Grzegorz, *Lęk przed afektem*, „Didaskalia” 2016, nr 131.

Nowak Magdalena, *Ten protest nic nie zmieni*, „Gazeta Polska codziennie”, 19 stycznia 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/235091,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Nowe fakty ws. Teatru Polskiego we Wrocławiu. Morawski chce zmienić obsadę „Wycinki”, „Onet Kultura”, 28 stycznia 2017, <http://ksiazki.onet.pl/nowe-fakty-ws-teatru-polskiego-we-wroclawiu-morawski-chce-zmienic-obsade-wycinki/j27txe>, dostęp: 22 marca 2017.

Oczak-Stach Dorota, *Klauzula sumienia? Domaga się jej część aktorów Teatru Polskiego*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław online”, 13 września 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227928,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Odchodząca z Teatru Polskiego aktorka ujawnia, co wyprawia nowy dyrektor, rozmowa Magdy Piekarskiej z Małgorzatą Gorol, „Gazeta Wyborcza – Wrocław online”, 4 listopada 2016, <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,142076,20927794,odchodzaca-z-teatru-polskiego-aktorka-ujawnia-co-wyprawia-nowy.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Oświadczenie OZZ INICJATYWA PRACOWNICZA Narodowego Starego Teatru w Krakowie z dnia 23 maja 2017, <http://stary.pl/pl/oswiadczenie-ozz-inicjatywa-pracownicza-narodowego-starego-teatru-im-heleny-modrzejewskiej-krakowie-23-maja-2017/>, dostęp: 23 maja 2017.

Oświadczenie w związku ze spotkaniem dotyczącym Teatru Polskiego we Wrocławiu, „Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego”, 13 lutego 2017, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/oswiadczenie-w-zwiazku-ze-spotkaniem-dotyczacym-teatru-polskiego-we-wroclawiu-7114.php>, dostęp: 27 marca 2016.

Piekarska Magda, *Piotr Gliński vs. porno w Teatrze Polskim we Wrocławiu. O co chodzi w całym zamieszaniu?*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław online”, 21 listopada 2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212836,druk.html>, dostęp: 27 marca 2017.

Piekarska Magda, *Po konkursie na dyrektora Teatru Polskiego Mieszkowski chce zawiadomić prokuraturę*, „Gazeta Wyborcza Wrocław online”, 23.08.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/226970.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Płoski Paweł, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury, Warszawa 2009, file:///E:/teatr_raport_w.pelna(1).pdf, dostęp: 20 maja 2017.

POP-UP w Krakowie. *Przedstawienia zrodzone poza murami teatru*, „Wyborcza.pl. Kraków”, http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,18089088,POP_UP_w_Krakowie__Przedstawienia_zrodzone_poza_murami.html, dostęp: 15 lutego 2017.

Protest we wrocławskim Teatrze Polskim. Nie chcą nowego dyrektora, „Gazeta Wyborcza - Wrocław online”, 26.08.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227109>, dostęp: 27 marca 2017.

Radecki-Mikulicz Konrad, *Cezary Morawski. Jak wybrano dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu*, „OKO.press”, 26.08.2016, <https://oko.press/cezary-morawski-jak-wybrano-dyrektora-we-wroclawiu/>, dostęp z dnia 27.03.2017.

Sezon w piekle, z Cezarym Morawskim rozmawiał Jan Bończa-Szabłowski, „Rzeczpospolita” 28.01.2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/235712.html>, dostęp: 22 maja 2017.

Skiba Roman, *Cezary Morawski: nie mogę zawieść zaufania większej części zespołu Teatru Polskiego*, PAP, 18.02.2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236844.html>, dostęp: 22 maja 2017.

Joanna Szulbowska-Łukaszewicz, *Artysto Scen Polskich, powiedz nam z czego żyjesz?...*, ZASP – Stowaryszenie Polskich Artystów Teatru, Filmu, Radia i Telewizji, Kraków 2015

Pawłowski Roman, *Saper w Starym Teatrze*, rozmowa Romana Pawłowskiego z Janem Klata, „Gazeta Wyborcza online”, 08 January 2014, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/175405.html> [accessed on 9 February 2017].

Tomczuk Jacek, *Teatr bardzo polski*, „Newsweek” 5 kwietnia 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/239783,druk.html>, dostęp: 9 kwietnia 2017.

TYLKO U NAS - wrocławska aktorka ostro o lewicowym lobby w teatrze, rozmowa Dobromiły Wrońskiej z Moniką Bolly, www.niezalezna.pl, 16 lutego 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236753,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Ustalenia, które zostały ustalone, reż. Magda Mosiewicz, Narodowy Instytut Audiowizualny 2016, <http://ninateka.pl/film/ustalenia-ktore-zostaly-ustalone>, dostęp: 15 lutego 2017.

Warszawa. Konferencja „Instytucja-utopia” w Instytucie Teatralnym, www.e-teatr.pl, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212989.html>, dostęp: 15 lutego 2017.

Wrocław. Głos zespołu Teatru Polskiego ws. konkursu na dyrektora, „www.e-teatr.pl - materiał nadesłany”, 27.06.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/225147.html>, dostęp: 27 marca 2017.

Wrocław. Głos zespołu Teatru Polskiego ws. konkursu na dyrektora, „www.e-teatr.pl - materiał nadesłany”, 27 czerwca 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/>

artykuly/225147.html, dostęp: 22 marca 2017.

Wrocław. Komunikat Zespołu Teatru Polskiego do Władz, Widzów i Środowiska ludzi kultury w Polsce, „www.e-teatr.pl” 23 sierpnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/226976.html>, dostęp: 24 sierpnia 2017.

Wrocław. List protestacyjny ws. konkursu na dyrektora w Teatrze Polskim, „www.e-teatr.pl - materiał nadesłany”, 10 czerwca 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/224360.html>, dostęp: 27 marca 2017.

Wrocław. Oświadczenie zespołu artystycznego Teatru Polskiego, PAP, 30 sierpnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227265,druk.html>, dostęp: 24 sierpnia 2017.

Wrocław. Petru: unieważnić konkurs na dyrektora Teatru Polskiego, PAP, 29 sierpnia 2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/227152.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Wrocław. Prezes Łukaszewicz do marszałka Przybylskiego, „www.e-teatr.pl - materiał nadesłany” 10.06.2016, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/224328.html>, dostęp: 21 maja 2017.

Zaremba Piotr, *Nagonka nagrodzona*, „wSIECI, 21 lutego 2017, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236969,druk.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Złe aktorstwo, z Janem Sobolewskim rozmawia Monika Kwaśniewska, „Didaskalia” 2016, nr 136.

Żebyśmy się wszyscy obudzili, rozmowa Anny Herbut z Michałem Opalińskim i Andrzejem Kłakiem, „Dwutygodnik.com” 2016, nr 194, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/228280.html>, dostęp: 22 marca 2017.

Abstrakt

Monika Kwaśniewska

Aktor w kłinczu relacji folwarcznych

Autorka analizuje sytuację aktorów w polskim teatrze współczesnym. Powołując się na wypowiedzi artystów, badaczy teatru i publicystów, stawia tezę o folwarcznym charakterze panujących w jego obrębie relacji (bazę teoretyczną czerpie z wypowiedzi filozofa Andrzeja Ledera). Cała władza kumuluje się więc w rękach dyrektora (w obrębie instytucji) i reżysera (w obrębie pracy twórczej), a aktorzy sprowadzani są do roli wykonawców. Możliwość przełamania tego systemu autorka rozpatruje, przyglądając się powiązanym ze sobą projektom: *Nie-Boskiej komedii*. *Szczątki* odwołanej przez dyrektora Jana Klatę w Starym Teatrze w 2013 roku, *nie-boskiej. wyznanie* powstałej w ramach alternatywnego projektu POP-UP z 2015 roku oraz *nie-boskiej komedii*. *WSZYSTKO POWIEM BOGU*, której premiera odbyła się w 2014 roku w Starym Teatrze. W drugiej części autorka analizuje przebieg oraz znaczenie

protestu aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu przeciwko powołaniu na dyrektora tej instytucji Cezarego Morawskiego. Na podstawie tych analiz, autorka zauważa, że modele alternatywnej organizacji produkcji teatralnej nie rozwiązują problemu uprzedmiotowienia aktora, bo najczęściej powielają instytucjonalne schematy. Zmiana powinna wynikać z gruntowej i powszechnej modyfikacji myślenia o aktorach jako artystach, współtwórcach dyskursu artystycznego i publicznego, której domagać się powinni sami aktorzy.