

**Paweł Płoski**

Sytuacja teatru w Polsce

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Paweł Płoski

## Sytuacja teatru w Polsce

### Kształtowanie systemu teatralnego

System teatrów publicznych jest powszechny dla całej Europy. Jednak w każdym z państw inaczej kształtowało się życie teatralne i sieć instytucji.

Na rozwój teatru publicznego w Polsce wpłynęła powojenna historia kraju, który znalazł się w orbicie wpływów Związku Radzieckiego. Na wzór „Wielkiego Brata” w 1949 roku serią zarządzeń ministra kultury i sztuki upaństwowiono polskie teatry dramatyczne, operowe, a także – co było *novum* – lalkowe. Za przykładem stalinowskiej Rosji system był scentralizowany, o wszystkim decydowało Ministerstwo Kultury i Sztuki – od wyboru dyrektora, poprzez angaże aktorów, repertuaru, plany premier, po liczbę przyszywanych guzików przez teatralnego krawca. Dyrektorzy teatrów zostali sprowadzeni do roli wykonawców poleceń. Teatry działały na podstawie dekretu o przedsiębiorstwach państwowych z 1950 roku – czyli wobec prawa niewiele różniły się od fabryk, hut czy kopalń.

Na przełomie lat 40. i 50. teatry uznawano za jedno z najważniejszych narzędzi propagandy, uruchamiano kolejne sceny. Już w 1950 roku działało w Polsce dwa razy więcej teatrów dramatycznych niż przed wojną – 54 w stosunku do 26 scen w 1938 roku<sup>1</sup>. Jednak ceną za tak intensywny rozwój było powoływanie instytucji teatralnych bez odpowiednich warunków, zarówno lokalowych, jak i kadrowych. Drastycznie zaniżano budżety powoływanych instytucji.

Naprawiać instytucję teatralną i sieć państwowych teatrów zaczęto w pierwszym momencie, gdy można było zacząć krytykować sytuację, czyli w czasie odwilży po okresie stalinowskim. Narzekano na niskie pensje, na centralizację i ubezwłasnowolnienie dyrektorów, przerost zatrudnienia, na status teatru-przedsiębiorstwa. Katalog spraw poruszanych podczas dyskusji nad sytuacją teatrów w latach 1955–1958 był przez lata aktualny. Niektóre problemy rozwiązano od razu – w 1958 roku nastąpiła decentralizacja, w wyniku której teatry przeszły pod nadzór władz regionalnych. Stopniowo rozwiązywano pozostałe problemy, choć trudno tu mówić o dynamicznym procesie. Dopiero trzy dekady temu, w 1984 roku teatr-przedsiębiorstwo przekształcono w instytucję artystyczną, a w 2011 ustawowo ustabilizowano trochę status dyrektorów teatrów, m.in. określając czas trwania kadencji (od trzech do pięciu sezonów) czy powody zwolnienia dyrektora przed końcem kadencji. Niektóre postulaty

<sup>1</sup> *Mały rocznik statystyczny 1939*, GUS, Warszawa 1939, s. 346; Aleksander Wallis, *Atlas kultury polskiej 1946–1980*, Wydawnictwo ECO, Międzychód 1994, s. 212.

z czasów postalinowskiej odwilży nie różnią się od tych, które formułowane są i dziś, bo wciąż nie są rozwiązane (elastyczne kształtowanie zespołu artystycznego czy wysokość i zróżnicowanie płac). Niezmienny jest też postulat większej autonomii instytucji teatralnych wobec władz, które teatry nadzorują i finansują.

W ciągu czterdziestu lat sieć teatrów publicznych powiększyła się do 120 – dramatycznych, lalkowych, operowych i musicalowych. Jest to oczywiście efekt szerszej tendencji, która zdominowała powojenną Europę po obu stronach żelaznej kurtyny. Większość państw europejskich w ogromnym stopniu rozwinęło swoją politykę społeczną, w tym politykę kulturalną. Wiele państw niemal od podstaw budowało system teatrów publicznych (francuska decentralizacja, brytyjska sieć teatrów regionalnych, skandynawskie teatry objazdowe). W krajach komunistycznych w pierwszej dekadzie po 1945 teatry traktowano jako istotne narzędzie propagandy, więc intensywnie zwiększano liczbę instytucji.

### **Teatry publiczne**

Po zmianie ustroju w 1989 roku powstały dwie grupy teatrów: teatry publiczne, czyli teatry narodowe organizowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz teatry samorządowe (miejskie, powiatowe, wojewódzkie). Prócz tego rozwinęła się spora grupa teatrów niepublicznych – komercyjnych (prywatne firmy) i non-profit (organizacje pozarządowe). Obecnie takich podmiotów jest w Polsce około 600.

Teatry publiczne funkcjonują na podstawie ustawy, którą Sejm uchwałił w październiku 1991 roku, pod sam koniec funkcjonowania Sejmu Kontraktowego, który przeprowadził w wolnej Polsce najgłębsze i najpotrzebniejsze reformy. Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej stworzyła ramy prawne dla finansowania kultury w nowym ustroju. Ustawa wprowadziła pojęcie instytucji kultury (teatry, muzea, biblioteki itp.) i umożliwiła ich swobodne zakładanie przez różne podmioty publiczne – organizatorem instytucji mogły być: ministerstwo, urzędy centralne, samorządy. Ustawa umożliwiła też państwu dotowanie osób prawnych i fizycznych, co otworzyło możliwość organizowania konkursów grantowych.

Po zmianie ustrojowej, gdy jednym z zadań odbudowującego się demokratycznego państwa była decentralizacja uprawnień, przekazywanych nowo powstającym szczeblom samorządu terytorialnego, teatry stopniowo przechodziły spod nadzoru lokalnych organów administracji rządowej pod nadzór władz samorządowych. Był to proces realizowany bez planu i niekonsekwentnie. W latach 90. środowisku teatralnemu towarzyszyła obawa, że przekazanie teatru władzom samorządowym prowadzić będzie do likwidacji instytucji. Lęk okazał się bezpodstawny – lokalne władze okazały się dobrymi gospodarzami podlegających im instytucji, często zwiększając dotację i realizując od dawna potrzebny remont gmachu.

W 1998 roku Sejm przyjął nowy podział administracyjny kraju. Polskę podzielono na szesnaście województw-regionów, stworzono samorządy wojewódzkie i powiatowe. Nowe jednostki samorządowe miały przejmować od wojewodów, jako zadania własne, prowadzenie instytucji kultury, czyli teatrów. Ostatecznie, od 1999 roku z budżetu państwa finansowane są tylko trzy teatry narodowe: Teatr Wielki-Opera Narodowa i dwa dramatyczne: Teatr Narodowy w Warszawie i Narodowy Stary Teatr

w Krakowie. I właściwie to jedyne teatry, na które bezpośredni wpływ może mieć minister kultury.

Od 2005 roku Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego współprowadzi (współfinansuje) wybrane instytucje kultury podlegające samorządom. Dla teatrów oznacza to dodatkowe pewne środki finansowe na działalność artystyczną. Współpracę MKiDN i samorządu reguluje oddzielnie umowa, w której oba podmioty określają wzajemne prawa i obowiązki. Minister ma na ogół prawo współdecydowania o obsadzie stanowiska dyrektora. Obecnie takie rozwiązanie dotyczy siedmiu teatrów dramatycznych i czterech oper. Katastrofalna realizacja takiego współprowadzenia doprowadziła do bezprecedensowego kryzysu w Teatrze Polskim we Wrocławiu<sup>2</sup>.

Ustawa daje też ministrowi możliwość wpływu na wybór dyrektorów w teatrach samorządowych. W przypadku, gdy władze lokalne rezygnują z konkursu, wskazując konkretnego kandydata, warunkiem powołania jest zgoda ministra. Gdy natomiast samorząd organizuje konkurs, minister ma prawo wskazać swoich przedstawicieli w komisji konkursowej.

W pejzażu instytucjonalnym teatrów publicznych dominują teatry dramatyczne ze stałym zespołem, pracujące w systemie repertuarowym. W ten sam sposób zorganizowanych jest 25 teatrów lalkowych – ich rozsiana po kraju sieć to ślad radzieckich wpływów, bowiem na wzór moskiewskiego teatru Siergieja Obrazcowa we wszystkich krajach socjalistycznych organizowano duże, stałe teatry lalkowe z zespołem i obsługą. Obecnie lalkarze w Polsce wracają do typowego dla tego gatunku teatru sposobu działania, tworząc małe, mobilne zespoły, mogące podróżować po kraju i świecie.

W Polsce bardzo powoli rozwija się scena tańca. Obecnie działa blisko 70 teatrów tańca i ruchu – pod tą nazwą kryją się zarówno nieliczne instytucje publiczne, jaki i teatry niepubliczne o różnym statusie. Instytucjonalne teatry tańca i ruchu powstawały rzadko – na ogół formowały się wokół osobowości twórcy, dziś w całej Polsce działa ich jedynie pięć. Do 2010 roku żaden polski publiczny zespół taneczny działający jako instytucja kultury nie dysponował na wyłączność salą do prób i prezentacji swoich produkcji.

### **Teatry niepubliczne**

Jeszcze w latach 80. zaczęły powstawać w Polsce prywatne inicjatywy teatralne. Jednak dopiero po 1989 roku otworzyły się nowe możliwości przed prywatnymi przedsiębiorcami. Słynnym przykładem takiej działalności był musical *Metro* (1991), wyprodukowany przez polskiego biznesmena, który dorobił się w Szwecji, napisany i przygotowany przez krajowych twórców, zagrany przez zespół wyłoniony w castingu (głównie niezbyt doświadczonea lecz zdolna młodzież). *Metro* okazało się ogromnym sukcesem wśród polskiej publiczności, szczególnie młodzieży, która w kraju rodzącego się kapitalizmu identyfikowała się z główną rozterką bohaterów spektaklu: być czy mieć. *Metro* stało się jednym z teatralnych symboli przemian w Polsce.

Początkowo uważano, że od takich inicjatyw będzie zależała przyszłość teatru w III RP. Jednak problemy z „dziką prywatyzacją” (gdy urzędnicy stołeczni za wszelką cenę chcieli dzierżawić teatry prywatnym

2 Zob. więcej w: Monika Kwaśniewska, *Aktor w klinczu relacji folkwarcznych*, Polish Theatre Journal 2017, nr 1-2, [www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com).

przedsiębiorcom) oraz wrażenie porażki po nieudanym podboju Broadway'u przez *Metro* dowiodły środowisku, że publiczne finansowanie jest pewniejsze. Na początku lat 90. właściwie tylko twórcy teatru lalek, teatru formy zdecydowali się założyć swoje teatry-firmy i odnosili światowe sukcesy ( $\frac{3}{4}$  Zuzanna Krzysztofa Raua, Wieszałin Tomaszuka i Słobodzianka).

Około 1996 roku działało w Polsce 65 teatrów prywatnych (od jednoosobowych po przedsiębiorstwa). Obecnie liczba takich teatrów zdecydowanie wzrosła – waha się szacunkowo od 150 do 180 – od kilku dużych teatrów z własną sceną po jednoosobowe firmy.

Teatry niepubliczne można podzielić na teatry non profit oraz teatry komercyjne.

Teatry non profit to teatry zorganizowane jako stowarzyszenie lub fundacja, z założenia nienastawione na zysk. Od blisko piętnastu lat Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz samorządy rozbudowują systemy grantowe, które pozwalają na bardziej stabilną działalność najaktywniejszych teatrów. W ostatnich latach istotnym rozwiązaniem stały się granty trzyletnie, które pozwalają stabilnie pracować twórcom najważniejszych scen niepublicznych czy festiwalu. Nie są to jednak środki, które pozwalają zatrudniać pracowników na etaty. Władze zauważyły, że za kilkanaście razy mniejszą dotacją niepubliczne teatry non-profit są w stanie osiągnąć podobne wyniki (liczba widzów, liczba przedstawień), jak mniejsze teatry publiczne. Samorządy korzystają z tego – za nieduże pieniądze teatry non-profit rozszerzają ofertę teatralną miasta.

Należy też pamiętać, że teatry niezależne nie powstają w opozycji do instytucji, ale niejako próbują znaleźć niszę, do której publiczne teatry nie docierają. Właściwie konkurencja dotyczy teatrów o komercyjnym repertuarze – tutaj najbardziej razi nierówność między teatrami publicznymi a prywatnymi przedsiębiorstwami.

W Warszawie w ciągu ostatniej dekady powstała grupa stałych teatrów komercyjnych, produkujących głównie komedie i nieduże spektakle muzyczne. W innych miastach takie inicjatywy wciąż mają charakter efemeryczny. Co jednak istotne, komercyjne teatry prowadzą najintensywniejsze *tournée* po Polsce.

### **Finansowanie**

Po 1989 roku stale zmniejszały się dotacje państwowe dla teatrów. Wiele teatrów wpadło wówczas w długi. W 1994 roku 11 teatrów wojewódzkich odnotowało zysk, 43 teatry straty. W 1993 roku łączny bilans państwowych instytucji teatralnych zamknął się stratą 75 miliardów starych złotych, a w 1994 roku – 69 miliardów. Państwo, skore do odciążania wielu sfer finansów publicznych, ociągało się z taką decyzją w stosunku do teatrów. Zmniejszenie strat dyrektorzy osiągnęli dzięki kolejnym obniżkom kosztów, lepszemu zarządzaniu, dyscyplinującym działaniom organizatorów i dodatkowym dotacjom przekazanych przez wojewodów pod koniec roku. W ostatnich latach rzadko zdarzają się sytuacje, w których teatr publiczny zamyka rok na minusie. Zdarza się to tylko teatrom, które mogą sobie pozwolić na taką niefrasobliwość dzięki pozycji dyrektora. Sprawy te są najczęściej rozwiązywane przez samorządy ze zrozumieniem i bez rozgłosu.

Teatry korzystały i korzystają szeroko z programów dotacyjnych

Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jednym z powodów ich powstania było wprowadzenie niezwykle korzystnego rozwiązania, zwiększającego wpływy na rzecz kultury – w 2003 roku polski parlament wprowadził obowiązek przekazywania 20% wpływów z dopłat do stawek w grach stanowiących monopol państwa (czyli Lotto). Te ogromne jak na budżet ministerstwa środki udało się w całości skierować na finansowanie rozmaitych konkursów grantowych, w których mogą brać udział wszystkie podmioty prowadzące działalność kulturalną – teatralne organizacje pozarządowe, samorządowe instytucje kultury (publiczne teatry, centra kultury), prywatne firmy oraz kościoły. Teatry korzystają zarówno ze wsparcia na działania artystyczne, jak i działania infrastrukturalne. Badania programów pokazują, że ich głównymi beneficjentami są samorządowe instytucje kultury.

Należy zauważyć, że ministerstwo kultury prowadzi za pośrednictwem Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego kilka programów, w ramach których wspierane są konkretne typy działań teatralnych:

$\frac{3}{4}$  program Lato w teatrze – zajęcia teatralne dla młodzieży w miesiącach wakacyjnych;

$\frac{3}{4}$  program Teatr Polska – dofinansowanie objazdu przedstawień teatralnych po miejscowościach bez stałego teatru;

$\frac{3}{4}$  Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Sztuki Współczesnej – organizowany od 1994 roku konkurs wspierający współczesną polską dramaturgię. Każdy teatr, który zgłosi przedstawienie (zwykle jest to od 60 do 80 premier) do udziału w konkursie ma szansę na częściową refundację kosztów produkcji (od 10% do 100%). Finałisti konkursu otrzymują swoje nagrody indywidualne i zespołowe.

$\frac{3}{4}$  Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” – organizowany od 2014 roku. Działa on na podobnych zasadach co konkurs na wystawienie sztuk współczesnych, zachęcając do sięgania po dawne polskie dramaty poprzez system refundacji produkcji przedstawień.

Środki z tych programów trafiają również do rozmaitych instytucji, często niezależnie od zaplecza finansowego i organizacyjnego. Teatry niezależne wiedzą jedno – trzeba starać się o programy wsparcia tam, gdzie bliżej, gdzie decyzje zapadają szybciej: u władz lokalnych.

### **Dyrektorzy teatrów**

Sposób powoływania dyrektorów wciąż pozostaje jednym z najdrażliwszych problemów życia teatralnego. Przez całe lata 90. organizowano konkursy na dyrektorów. Ich powodzenie zależało jednak wyłącznie od dobrej woli organizatora, bo – choć sposób ich przeprowadzenia był regulowany – to jednak ani wyniki konkursu, ani opinie stosownych komisji nie były zobowiązujące dla władz. Także opinia ministra w kwestii powołania i odwołania dyrektora samorządowych instytucji kultury nie miała praktycznego znaczenia. Władze samorządowe mogły zrobić, co chciały.

Szerokim echem odbiła się sprawa powołania Grzegorza Królikiewicza na stanowisko dyrektora Teatru Nowego w Łodzi (2003). Prezydent miasta, Jerzy Kropiwnicki, zdecydował się na tę nominację wbrew zespołowi, opinii Związek Artystów Scen Polskich, wbrew sprzeciwowi całej teatralnej Polski, wbrew opinii ministra. Po wycieńczającym proteście zespół teatru chciał niejako w ostatniej instancji odwołać się

do autorytetu ministra, którym był wówczas Waldemar Dąbrowski. Ze zdziwieniem wszyscy zainteresowani odkryli, że ministerstwo – mimo wydania negatywnej opinii – nie ma żadnej możliwości wpłynięcia na decyzję samorządu.

Ta niemoc ministerstwa kultury doprowadziła do nowelizacji ustawy, która wprowadziła bardzo szczegółowe rozwiązania dotyczące konkursu na dyrektora instytucji kultury. Przede wszystkim resort kultury dał sobie prawo, by określić listę samorządowych instytucji kultury, w których wyłonienie kandydata na stanowisko dyrektora następuje w drodze konkursu. Minister dał tym samorządom możliwość powołania dyrektora bez przeprowadzenia konkursu, ale taki przypadek jest możliwy tylko za jego zgodą.

W 2011 roku Sejm dokonał dużej nowelizacji ustawy. Nowelizacja wprowadziła kategorię instytucji artystycznych, którymi są instytucje kultury „powołane do prowadzenia działalności artystycznej w dziedzinie teatru, muzyki, tańca, z udziałem twórców i wykonawców, w szczególności: teatry, filharmonie, opery, operetki, orkiestry symfoniczne i kameralne, zespoły pieśni i tańca oraz zespoły chóralne”. Działalność instytucji artystycznych organizowana jest w oparciu – tu kolejne nowe pojęcie – o sezon artystyczny, od 1 września do 31 sierpnia roku następnego. Na ten okres ustala się plany repertuarowe. Określono czas trwania kadencji dyrektora – od trzech do pięciu sezonów, jednak nie ograniczono liczby kadencji.

Dookreślono tryb i warunki udzielania zgody na powołanie dyrektora bez konkursu. Co ważne w przypadku powołania tego samego dyrektora na kolejną kadencję nie jest już wymagana zgoda ministra, a jedynie jego opinia. Wzajemne relacje organizatora i dyrektora reguluje umowa – zawierana przed powołaniem i będąca jego warunkiem – w której określone są warunki organizacyjno-finansowe działalności instytucji kultury oraz program jej działania.

Miarą sukcesu nowelizacji z 2011 roku jest to, że organizatorowi teatru obecnie bardzo trudno odwołać dyrektora przed końcem kadencji. Jednak powstał nowy problem – z kolei tryb przeprowadzania konkursów, dobierania członków komisji nieco kompromituje tę ideę. Samorzady rezygnują jednak ze starania się o powołanie dyrektora teatru bez konkursu, ponieważ obecne kierownictwo resortu nie traktuje swojej zgody formalnie i jest zdecydowane forsować swoje rozwiązania.

### **Bolączki**

Powaznym kłopotem środowiska teatralnego jest ogromne rozdrobnienie i brak reprezentacji. Prezes Związku Artystów Scen Polskich Olgierd Łukaszewicz wciąż namawia, by organizatorzy teatrów i dyrektorzy powołali organizację pracodawców, na wzór na przykład Deutsche Bühnenverein, ponieważ obecnie brakuje takiego podmiotu, z którym pracownicy mogliby prowadzić dialog społeczny. Niestety, organizacje pracownicze są też w słabej formie – nie ma jednego silnego związku zawodowego artystów. Wielkie centrale związkowe (Solidarność, OPZZ) prowadzą własną politykę, mniej lub bardziej zbliżoną do rządu, co powoduje, że działacze związkowi występują niekiedy przeciwko pracownikom.

Rozdrobnienie wynika być może z problemów finansowych teatrów. Obecnie w Polsce nie ma już częstych sytuacji podobnych do tych z lat 90. XX wieku, gdy teatry zadłużały się ponad miarę, by realizować

program artystyczny. Dziś sytuacja teatrów jest stabilna, natomiast wciąż kłopotem jest to, że od lat władze publiczne uważają, że instytucje artystyczne (teatry, opery, filharmonie) można prowadzić za małe pieniądze. Trudno o współdziałanie w sprawach generalnych, gdy każdy myśli o interesie swojego teatru. Te wzajemne animozje i brak porozumienia umiejętnie potrafią rozgrywać politycy.

Decydenci zdają się nie rozumieć stylu pracy instytucji kultury. Cóż, polityczna miotła wymienia dyrektorów z miesiąca na miesiąc, więc politykom trudno jest pojąć, że instytucja artystyczna rządzi się nieco odmiennymi prawami. Urząd czy zakład można przejąć w biegu. Wiele procedur jest niezależnych od zmian kierownictwa. W teatrze zmiana kierownictwa oznacza często zwrot o dziewięćdziesiąt czy sto osiemdziesiąt stopni. Środowisko teatralne nawołuje do tego, by zmiany dyrektorów przeprowadzać z ośmiomiesięcznym wyprzedzeniem, to jeden z głównych postulatów opracowanego niedawno *Katalogu dobrych praktyk*. Niestety, wciąż organizuje się konkursy niemal na ostatnią chwilę. Czy nowy dyrektor może odpowiedzialnie zaplanować sezon w trzy miesiące, jeśli wygrywa konkurs w maju? W Niemczech, Szwajcarii czy Szwecji dyrektor powoływany jest z ponadrocznym wyprzedzeniem, a czasem dwu lub trzyletnim. W sezonie poprzedzającym moment objęcia teatru dyrektor-elekt otrzymuje nawet informacje na temat nowego budżetu, pozwalające mu precyzyjnie ustalać repertuar jego pierwszego sezonu.

Polska polityka kulturalna wciąż nie jest w stanie odpowiedzieć na potrzeby teatru tańca<sup>3</sup>. Zachowanie władz wobec problemów środowisk tanecznych charakteryzuje jedno słowo: inercja. Postępowanie władz miast Białegostoku, Krakowa, Poznania i Warszawy to wyraziste przykłady braku polityki wsparcia dla tańca, szczególnie gdy chodzi o przestrzenie dla niezależnych grup tanecznych. Artyści i zespoły niezależne mogą liczyć na przyjazny stosunek wybranych instytucji kultury w swoich miastach – jednak żadne miasto nie otwiera w sposób programowy swoich instytucji kultury na prezentację tańca. Podobnie z miejscami prób. Pozostaje negocjowanie na indywidualnych zasadach współpracy z domami kultury, prywatnymi szkołami tańca, klubami fitness czy szkołami jogi (użyczenie, barter, wynajem). Świetnym rozwiązaniem są rezydencje zespołów niezależnych przy teatrach – wydaje się, że taki sposób wsparcia należałoby promować.

Narzekam tu na brak wizji w kwestii tańca – polskiej kulturze brakuje wizji. Nie powstają strategiczne dokumenty w skali ogólnopolskiej czy regionalnej. A jeśli istnieją stopień ich ogólności pozwala na dowolne interpretacje i sposoby realizacji (patrz: pomysły na operacjonalizację Programu Rozwoju Kultury w Warszawie oprotestowane przez środowisko teatralne). Podejmowane działania są wypadkową zapatrywań polityków i urzędników zajmujących się daną kwestią.

Chyba najgorszą tendencją dotyczącą polskiego teatru jest zgodny pogląd – wśród polityków i komentatorów życia politycznego – że instytucje artystyczne, podobnie jak państwowe spółki czy urzędy, to łupy, które można obsadzać kadrami z politycznego nadania. Przez lata udawało

3 Zob. więcej w: *Kiedy wreszcie pojawi się polska Sasha Waltz? Z Joanną Leśnierowską, Ramoną Nagabczyńską, Marią Stokłosą i Mateuszem Szymanówką rozmawia Marta Keil*, Polish Theatre Journal 2017, nr 1-2, [www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com).



się chronić teatry czy biblioteki przed partyjnymi działaczami. Niestety obyczaje polityczne bardzo się ostatnimi czasy popsęły.

Abstrakt

**Paweł Płoski**

Sytuacja teatru w Polsce

Artykuł przedstawia obecną sytuację organizacyjną teatru w Polsce, skupiając się przede wszystkim na kwestiach związanych z funkcjonowaniem teatrów publicznych. W przypadku tej grupy został opisany sposób kształtowania się sieci teatrów i finansowanie. Oddzielnie zaprezentowano problem sposobu wybierania dyrektora teatru. Ważnym aspektem działania polskich teatrów jest decentralizacja ich zarządzania – teatry podlegają przede wszystkim władzom samorządowym. Tylko w kilku przypadkach organem założycielskim jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Rodzi to istotne konsekwencje dla pejzażu instytucjonalnego teatru w Polsce. Końcowy fragment tekstu został poświęcony aktualnym problemom, z którymi zmaga się obecnie polskie środowisko teatralne.

