

# Aktor podmiotem,

## czyli kształcenie artystów dla teatru jutra

AUTOR: WALDEMAR RAŻNIAK

**Dzisiejsi aktorzy działają w zupełnie innych warunkach** niż ich koledzy sprzed trzydziestu, a nawet dwudziestu lat, choć nie wiadomo, czy wszystkie zmiany to zmiany na lepsze.

■ Pod wpływem rozmowy przeprowadzonej przez Jacka Wakara z absolwentami różnych wydziałów polskich szkół teatralnych („Teatr” nr 7-8/2017, na marginesie warto zarejestrować brak głosu absolwentów bytomskiego Wydziału Teatru Tańca) poczułem się niejako wywołany do tablicy. Wywołany nie tyle tym, co absolwenci (a niektórych z nich dość dobrze znam) mówili, ile tym, w jakim kierunku podążała zainicjowana za stołem rozmowa.

Rokrocznie przy okazji prezentacji prac dyplomowych zrealizowanych na wydziałach aktorskich szkół teatralnych, będącej jednocześnie naszym środowiskowym świętem, czyli na Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, pojawiają się na łamach prasy branżowej dwa wątki przedstawiane zwykle bardzo sensacyjnie. Pierwszy to troska o kształcenie rzekomych rzesz bezrobotnych, no bo, i owszem, jak popatrzy się na tę prawie setkę pięknych, młodych i zdolnych absolwentów, to odruchowo może przyjść na myśl refleksja o ich późniejszym zatrudnieniu. Drugim jest rzekome defaworyzowanie przez środowisko pewnych grup zawodowych, no bo co z reprezentacją lalkarzy, aktorów teatru tańca, aktorów teatru muzycznego itd., zwłaszcza że jest to festiwal szkół teatralnych. Obie kwestie łatwo znajdują chętnych komentatorów i stają się przyczynkiem do ogólniejszych rozważań nad kondycją szkolnictwa teatralnego w Polsce. Czasem w ślad za tym ktoś westchnie nad motywacjami rzesz kandydatów do studiowania aktorstwa, bo przecież pięćdziesiąt już nieomal osób na miejsce co roku i gdzie oni się pchają? Gdybyż wiedzieli, jaki los ich czeka...

Pomyślałem więc, że może przy okazji zainicjowanych przez redaktora Wakara rozmów warto byłoby tych kilka mitów obalić. Po pierwsze nikt nie obiecywał, że będzie łatwo, i nie jest to wcale dowód na to, że rynek jest przesycony młodymi, uzdolnionymi aktorami. Sen o rozścienionym czerwonym dywanie i kolejkach dyrektorów ustawiających się do garderób absolwentów rozwiewa się już w trakcie pierwszego roku studiowania, a gdzieś na trzecim roku rozwiewa się przeświadczenie, że prezentacja na festiwalu w Łodzi musi mieć fundamentalne znaczenie dla przyszłej kariery absolwenta. Jest to cudowne miejsce konfrontacji, zawierania przyjaźni i środowiskowej integracji, ale nazywanie go „targiem niewolników” to bajki. To, że to tam się wszystko decyduje, powtarzają zwykle ci, którzy nigdy nie wzięli w tym festiwalu udziału.

Co więcej, praktyka ostatniego dziesięciolecia pokazuje, że dyrektorów teatrów i reżyserów obsad – mimo gęsto słanych zaproszeń – pojawia się na nim zwykle kilku, a etatów czy upragnionych ról do wzięcia jest również niewiele. Wygranie nagrody czy otrzymanie wyróżnienia nie musi o niczym decydować, co wcale nie umniejsza znaczenia tego wspaniałego wydarzenia. O jego charakterze decydują organizatorzy, którzy mając na względzie istnienie innych specjalistycznych festiwali branżowych – lalkarskich, reżyserskich, filmowych – tradycyjnie zawężają go do festiwalu wydziałów aktorskich, ale dzięki niedawnemu porozumieniu rektorów i licznym konsultacjom środowiskowym włączono już poza konkursem prezentację przedstawień lalkowych – ku powszechnej zresztą satysfakcji. Swoją reprezentację miewają również aktorzy teatru tańca, jak i aktorzy specjalizacji muzycznych.

A teraz odnośnie do samego rynku. Liczba osób zdających na studia na ogół cieszy, bo wydaje się, że dzięki temu jest szansa, że na egzaminie pojawi się więcej utalentowanych osób, chociaż rodzi to ogromne problemy organizacyjne. W Łodzi, Krakowie, Warszawie, Wrocławiu, Bytomiu i Białymstoku trzeba bowiem znaleźć sposoby na przeegzaminowanie niekiedy prawie 1 300 osób (rekord to 1 500). W ramach dwutygodniowego maratonu chęć przyjrzenia się każdemu wydaje się ekstremalnie trudna, ale każdorazowo podejmujemy tę próbę z honorem i profesjonalizmem, wydłużając co roku okres egzaminów. Każdy wydział uczelni akademickiej był do niedawna zobowiązany urzędowo do prowadzenia badań losu absolwentów – wiemy zatem nie tylko to, ile osób pracuje w zawodzie, ale też gdzie, mniej więcej, pracują i jak oceniają to, co dała im uczelnia. Warto wspomnieć, że z racji kameralnego stylu nauczania większość z nas – nauczycieli akademickich – ma dość dobry kontakt ze studentami i absolwentami i monitoruje na bieżąco ich losy.

Z prowadzonych przez uczelnie statystyk wynika, że ponad 80% absolwentów znajduje zatrudnienie od razu – z zaznaczeniem, że nie jest to tradycyjnie rozumiany etat. Co więcej – z tego, co sygnalizują sami absolwenci – mitycznym „etatem” wcale nie wszyscy są zainteresowani, a polowanie nań staje się coraz mniej atrakcyjnym zajęciem. W moim przekonaniu nie wynika to ani z zabetonowania rynku, ani z kryzysu instytucji, ile z tego, że coraz częściej młodzi aktorzy domagają się podmiotowego traktowania. Absolwentów przeraża myśl, że po dostaniu





Inauguracja roku akademickiego 2017/2018 w Akademii Teatralnej w Warszawie

się do teatru ich los będzie zależał od tego, czy przeczytają swoje nazwisko na kolejnej liście obsadowej, niejednokrotnie ustalonej przez reżysera, z którym wcale nie chcieli się spotkać. Aktorzy coraz częściej domagają się niezależności. Co bardziej odważni poznają reżyserów, jeżdżą za nimi i przekradają się do teatrów, w których mają okazję pracować nad czymś, z czym w pełni się identyfikują. W ramach studiów dowiadują się też, jak mogą funkcjonować jako freelancerzy i samodzielnie dbać o własną karierę. Ci odważni i zaradni zarazem zakładają niezależne grupy teatralne, które przy obecnym systemie grantowym i licznych kompromisach repertuarowych mają rację bytu. To ich właśnie państwo powinno wspierać najbardziej, zwłaszcza że opisywana tu tendencja dotyczy nie tylko Polski. Partnerzy Akademii Teatralnej w Warszawie, tacy jak Royal Conservatoire of Scotland czy szkoły zrzeszone w Platform European Theatre Academies w Maastricht, obserwują u siebie podobną sytuację. Młodzi aktorzy uniezależniają się, łączą w grupy, kolektywy twórcze, coraz częściej realizują projekty międzynarodowe i migrują między festiwalami. Język przestał być barierą. Warto podkreślić, że większość tych festiwali nie płaci im za występ, często nie gwarantuje noclegów, polegając na couchsurfingu, a nawet nie gwarantuje miejsca prezentacji. Reprezentant zespołu sam musi dogadać się z właścicielem

przestrzeni, negocjować podział wpływów, a młodzi artyści muszą samodzielnie organizować akcje promocyjne na mieście.

Jest jeszcze sprawa związków szkół teatralnych z tzw. rynkiem, czy też mówiąc subtelniej i szerzej – ze środowiskiem zewnętrznym. Idea szkoły z założenia jest ideą inkubatora, a zatem ludzi, którzy do niej przychodzą, celowo na pewien czas izoluje się po to, aby mogli w spokoju skoncentrować się na sobie, zadać sobie szereg pytań i wystawić się na różnorakie próby. Sens tej izolacji wyraża się również w tym, żeby funkcjonowania szkoły nie sprowadzać do ogólnopolskiego castingu na aktora zawodowego pod postacią sławetnych egzaminów wstępnych, tylko jeszcze czegoś tych ludzi po wyselekcjonowaniu nauczyć. Szkoła izoluje rękami nauczycieli, którzy często z tym środowiskiem mają jakiś związek, a jeśli z różnych powodów nie, to najczęściej dlatego, że – jak wszyscy doskonale wiedzą – nie zawsze wielki artysta jest świetnym pedagogiem i odwrotnie. Człowiek po wyjściu z izolacji zawsze przeżywa szok, a szkoła czasem próbuje w tym pomagać, konfrontując studentów z widzami wcześniej – przez pokazy spektakli warsztatowych, prezentacje na zagranicznych festiwalach, program obowiązkowych praktyk studenckich – a także wprowadzając do planu studiów elementy prawa autorskiego, zarządzania projektami itd. Znajdą się jednak również tacy,



którzy twierdzą, że wartościowe jednostki powinny na rynku poradzić sobie same. Jeśli jednak sobie nie radzą, czy jest to wina szkoły? W moim przekonaniu to tylko jedna z odpowiedzi. W analizie tej sytuacji warto pamiętać, że w naszym dość niewielkim i hermetycznym środowisku artystycznym praktycznie wszyscy działający zarówno na rynku, jak i wewnątrz uczelni są absolwentami tych samych szkół. Pytanie, czy dana szkoła uczy na potrzeby Warlikowskiego, Smarzowskiego czy Jandy, jest pytaniem o to, czy uczy na miarę swoich wybitnych absolwentów, a to w gruncie rzeczy bardzo przyjemne pytanie. Między szkołami a rynkiem istnieje nieustanna wymiana informacji, przepływ ludzi i idei, co oczywiście nie znaczy, że szkoła powinna dążyć do tego, aby być z nim zrośnięta albo natychmiastowo odpowiadać na jego potrzeby. Pytanie o to, czy szkoła nadąża za rynkiem, albo czy właściwie nań reaguje, powinno się przekształcić w pytanie o to, czy wystarczająco ów rynek wyprzedza.

Pierwszy problem, z jakim zderza się dziekan wydziału aktorskiego w Polsce, to pytanie o to, czy powinno się kształcić na tradycyjnie rozumianym kierunku aktorstwo. Są bowiem kraje (na przykład Belgia, Holandia czy Finlandia), gdzie performerzy zaczynają wypierać z rynku aktorów i reżyserów. W ostatnich latach pytanie to jest szczególnie palące w Niemczech, a odpowiedź, jaką znajdują nasi koledzy, brzmi: dopóki w większych miastach mamy etatowe zespoły teatralne aktorów, związane z budynkami i migrującymi między nimi reżyserami, dopóty będziemy to robili. Nie zmienia to jednak faktu, że na licznych państwo-

tańca zdominował ich programy – uruchomili kilka lat temu szeroko zakrojony blok przedmiotów z klaunady, pantomimy i teatru absurdu. Przyjaciele z Pragi żalą się, że szturmującym ich kierunki lalkarskie Amerykanom nie są w stanie zaoferować specjalistów od czeskich lalek, bo takowych już od pewnego czasu nie ma. Dziekan z Tbilisi z kolei pyta się nas, czy znaleźliśmy jakiś patent na coachowanie procesu scenopisania, bowiem wszyscy jego studenci dramatopisarze dawno odrzucili schematy dramatopisarskie i chcą pisać dla sceny, śledząc improwizację. Pedagog z progresywnego Salzburga pyta się, czy mamy specjalistów od grania w kostiumie, bo pierwszy raz od dziesięcioleci studenci wystosowali petycję o wprowadzenie przedmiotów ze scen klasycznych, grania w konwencjach historycznych i etykiety. Z kolei znajomi z Ernst Busch Schule zdominowali Akademię Teatralną w Pekinie swoimi zajęciami z techniki mowy, czyniąc z niej swój najlepszy towar eksportowy. Warto podkreślić, że studia w większości z wymienionych tu krajów są płatne i studenci muszą brać na nie spore kredyty i spłacać je w toku swojej zawodowej działalności. Los takich młodych ludzi jest wówczas dużo bardziej skomplikowany i wymaga od nich jeszcze większych kompromisów, a – jak widać – również i tam młodzież nie zawsze jest zadowolona z proponowanej im oferty.

W pierwszym tygodniu lipca z okazji festiwalu ITSELF w Warszawie na wniosek dziekana Tomasza Platy Wydział Wiedzy o Teatrze zorganizował sympozjum „Giessen i inni – transdyscyplinarne nauczanie teatru”. W międzynarodowym gronie poruszono tam szereg wątków – od tego, czy

## Człowiek nie jest głównym twórcywem pracy performerów – jest nim technologia, architektura, Internet, socjotechnika – a więc do tradycyjnych kierunków aktorskich i reżyserskich mają oni bardzo daleko.

wych uczelniach i wydziałach artystycznych w krajach niemieckojęzycznych (a jest tych jednostek 18!) coraz częściej kształci się performerów, czyli artystów, którzy nie boją się stanąć przed publicznością, ale biorą za to całkowitą odpowiedzialność. Sami się bowiem reżyserują, projektują sobie oprawę wizualną, medialną i jednocześnie określają skalę oddziaływania społecznego swoich prezentacji, jako że jest to najczęściej sztuka interwencyjna. Człowiek nie jest ich głównym twórcywem pracy – jest nim technologia, architektura, Internet, socjotechnika – a więc do tradycyjnych kierunków aktorskich i reżyserskich mają bardzo daleko.

W czasie, kiedy koledzy z Petersburga namawiają nas na organizację wielkiej konferencji Stanisławski – Grotowski – Brecht, Johan Simons na Ruhrtriennale ogłasza, że w swoich działaniach prezentowani na nim artyści są o lata świetlne od tej trójki. Partnerzy z Finlandii, gdzie projektowy sposób studiowania zdominował od kilku lat uczelnię (nie ma tam kanonicznych przedmiotów, a student kierunku performans powinien wyprodukować w trakcie trzech lat od sześciu do dziewięciu produkcji artystycznych pod opieką różnych profesorów), żalą się, że studenci chcieliby grać jak Benedict Cumberbatch i w związku z tym myślą o przywróceniu dawno wycofanego przedmiotu „praca nad rolą”. Koledzy z Monachium – po tym jak współczesny teatr krytyczny i teatr

wolność artysty jest w skomercjalizowanym świecie w ogóle możliwa, po kwestię tego, jak i czego należy we współczesnym świecie teatralnym uczyć. Trudno zaprzeczyć, że zarówno na repertuarowych scenach, jak i w muzeach sztuki współczesnej, na ulicy i w sieci, aktor, tancerz, śpiewak, reżyser, kompozytor czy choreograf coraz częściej bierze do ręki kamerę, obsługuje programy montażowe i edytory dźwięku, swobodnie korzysta z systemów akustycznych, blue boksu, a nawet mappingu. Programy nauczania muszą się zatem zmieniać, a tradycyjnie rozumiane kierunki studiów ze sobą przecinać, aby scenograf nie musiał szukać reżysera, a aktor kompozytora. Jeśli kształcenie artysty uniwersalnego jest utopią, to niech się przynajmniej w studiowaniu nawzajem inspirową. Jeśli w tradycyjnych instytucjach istnieje deficyt miejsc pracy, a młodzi ludzie w dobie tanich linii wolą latać po świecie i tworzyć gdzie bądź, to niech w ramach swoich specjalizacji poznają się już na studiach, a szkoła niech będzie skutecznym inkubatorem kolektywów. To tylko niektóre pomysły pojawiające się na rzeczonym sympozjum i towarzyszące nam w kontaktach z innymi szkołami na świecie. Uczciwszy tradycję, lokalną specyfikę i nasz rynek pracy, również i one mają i będą miały wpływ na reformowanie naszych programów. Bez względu na to nie zmienia się jedno: życie artysty pozostanie trudne, zgodnie z nieśmiertelnym życzeniem Herberta. Tylko takie życie jest nas przecież godne. ■