

Dariusz Kosiński

Jan Klata

## Nothing Else Matters

- Teatr ma tę przewagę nad telewizją, że nie można go wyłączyć, iść po herbatę, albo po prostu olać. Teatr jest również rodzajem trudu, wysiłku. 60 minut jechałem do tego teatru, a śnieżycą była... Koleżankę zabrałem na randkę, może jej się podoba? Sam nie wyjdę teraz. Z nią wyjdę? Będę negocjował? Nie wypada... ciągle jeszcze, prawda? (śmiech) - mówi JAN KLATA, reżyser, dyrektor Narodowego Starego Teatru w Krakowie, w rozmowie z DARIUSZEM KOSIŃSKIM.



*zdj. Jacek Bednarczyk/PAP*

DARIUSZ KOSIŃSKI: Mam wrażenie, że impet teatru politycznego, pod sztandarem którego lokowano Pana razem z całą grupą kolegów na początku waszej drogi, już dzisiaj zdecydowanie wyhamował i energia idzie bardziej w stronę spraw społecznych, tożsamościowych etc. Ale kiedy myślę o Pana trzech ostatnich przedstawieniach: "Termopilach polskich" i obu "Królach": "Ubu" i "Learze", to moim zdaniem każde z nich jest bardzo polityczne, tylko każde w inny sposób. JAN KLATA: Bardzo się cieszę, że Pan tak mówi, bo bardzo się staram nie robić

podobnych przedstawień. (śmiech). "Ubu" i "Lear" planowane były jako dyptyk: ten sam teatr, dwie różne sceny, październik i grudzień. Był najpierw pomysł, żeby i w "Ubu" i w "Learze" występowali ci sami aktorzy, ale udało się tylko z identyczną ekipą realizacyjną...

Jako dyrektor sam sobie postawiłem weto: chciałem, żeby nie było tak jak w innych teatrach, że gra dwunastu czy trzynastu aktorów na pięćdziesięciu, więc musiałem zdecydować się na pracę z dwoma różnymi obsadami. Ale już kilka lat temu, kiedy pracowałem na "Dantonem", a wcześniej nad "Szewcami u bram", od początku planowałem, że to będzie dyptyk, taki - z przeproszeniem - polityczny. Dwa spektakle wymyślane w sposób skrajnie różny. Redukowanie spektakularności, efektywności, rozmyślnie maksymalne wygaszanie teatralności "Szewców u bram" miało otrzymać

za cztery czy pięć miesięcy swój cień, czy też właśnie swoją sylwetkę, w postaci takiego bardzo rozbuchanego żywiołu "Sprawy Dantona". Chciałem spróbować dwóch różnorodnych podejść do, wydawałoby się, tego samego tematu. Ćwiczenie warsztatowe przy okazji.

DK: I to jest ciekawy przykład, bo o ile "Sprawa Dantona" stała się wielkim sukcesem, długo potem spektakl był jeszcze grany, o tyle "Szewcy" zostali bardzo ostro skrytykowani i szybko zeszli z afisza, bo kontekst polityczny zmienił się tak błyskawicznie, że nawet premiera już nie trafiła w swój czas.

JK: Zarąbani zostali... bywa. A ja mam wrażenie, że ani "Sprawa Dantona" nie była aż tak nieprzytomnie rewelacyjnym spektaklem, jak się o nim pisało, ani też "Szewcy u bram" nie byli aż tak niedobrzy i nieudani, jak się uważa. Moje wewnętrzne hierarchie idą czasem zupełnie w poprzek tego, co się o spektaklach opowiada czy pisze. Po prostu zachodzi efekt kuli śniegowej - ale nie we mnie, tylko na zewnątrz.

DK: A czy można by postawić tezę, że "Szewcy..." i "Termopile polskie" - że do nich powrócę - zbyt mocno jednak zostały zanurzone w doraźności - jak na inercyjność teatru?

JK: "Szewcy..." tak, "Termopile polskie" nie, bo co tam jest takim znowu doraźnym problemem?

DK: Antyrosyjskość...

JK: Tam nie ma antyrosyjskości. Jeśli już, to tam jest "antypolskość". Między bajki można włożyć opowieści o antyimperialistycznym, antyrosyjskim spektaklu. Trwają rozmowy na temat pokazania tego przedstawienia w Moskwie, na Festiwalu Złota Maska. Były duże szanse, ale teraz pewnie się nie uda... Bardzo mi zależy i strasznie chcę tam być, pomimo że do Moskwy boję się jeździć. Nigdy się tam dobrze nie czułem na festiwalach, niezależnie od tego, czy jechałem tam z "Transferem!" czy ze "Sprawą Dantona", za każdym razem warto było zapłacić wewnętrznym poczuciem dyskomfortu. Warto było pokazać w Moskwie "Transfer!", pomimo że 40% widzów wyszło, trzaskając drzwiami i wykrzykując różne przykre rzeczy. "Sprawa Dantona" została z kolei gremialnie zanegowana z powodów estetycznych. Obydwa spektakle zostały przez rosyjską publiczność, bardzo zresztą wyrafinowaną, odrzucone, ale ze skrajnie różnych powodów: jedno odrzucenie było estetyczne, drugie dotyczyło treści, naruszało tabu Wielkiej Wojny Ojczyźnianej. Zaprezentowanie "Termopil polskich" w Moskwie teraz byłoby wartościowe, nie dlatego, żeby udowodnić, że o, to będzie im się podobało, no bo przecież Carinę Katarinę mają niesamowitą

i tego wszędzie umińskiego kniazia Patiomkina, tylko dlatego, że potencjalnie może się wtedy zdarzyć coś, co nam otworzy pewne rzeczy w tekście Micińskiego. W żadnym razie nie doraźne. Opowiada się przecież w przedstawieniu, że ten "moczar krwawy i bolesny" ciągle jest, czeka na najazdy ze wschodu na zachód i odwrotnie. Fajnie byłoby za 2-3 lata zobaczyć - jak już Ukraina zostanie, niestety, w końcu jakoś tam podzielona i nie będzie na pierwszych stronach gazet - jak się ten spektakl sprawdza i jak bardzo nie jest antyimperialistyczny. O ile jeszcze będzie grany w Teatrze Polskim...

DK: W "Termopilach polskich" bardzo bezpośrednio odnosi się Pan do kwestii rozumienia sensu i szans polskości. I to w kontekście geopolitycznym, i w kontekście historycznym. A to jest temat jednoznacznie polityczny. W doraźnym i ponaddoraźnym znaczeniu jednocześnie.

JK: Rzeczywiście, ale można powiedzieć że do tego samego odnosiłem się też w "Hamlecie", który był grany w Stoczni Gdańskiej: co zrobiliśmy ze swoją wolnością? Ale nie stawiałem wtedy tego pytania w wymiarze osobistym (a jak się zająłem tym pytaniem w wymiarze osobistym w "Do Damaszku", to od razu awantura wybuchła, choć oczywiście, zupełnie o co innego), ale starałem się myśleć nad zbiorowym kontekstem i brzemiennością ewentualnej odpowiedzi na to pytanie. Nie robię spektaklu przeciwko przenoszeniu przemysłu stoczniowego w jeszcze tańsze rejony świata, tylko o głębszych mechanizmach i o tym, czy to, co nas konstytuuje jako Polaków, jest jednocześnie nierozzerwalnie połączone z anarchią, z lekkomyślnym szafowaniem życiem swoim i cudzym, odczekiwaniem do ostatniej chwili, żeby mieć okazję to zrobić i tak dalej, i tak dalej. Czy to jest w nas piękne, czy... To są tematy tkwiące i w "Termopilach polskich", i w "Hamlecie", i paradoksalnie w "Sprawie Dantona", która zdążyła sobie też odrobinkę pojeździć po różnych miejscach świata od Wilna do Buenos Aires i była odczytywana jako bardzo polska i uniwersalna zarazem.

DK: To, o czym Pan mówi, jest bardzo dobrym argumentem przeciwko twierdzeniom, że polityczność teatru oznacza publicystykę i interwencjonizm. Bo nawet jeśli teatr podejmuje tematy obecne w bieżącej debacie publicznej, to przenosi je na zupełnie inny poziom...

JK: O ile to jest sensowny spektakl, oczywiście.

DK: Oczywiście. Ale chodzi mi o to, że polityczność w teatrze nie jest wypowiedaniem poglądów, programów czy ideologii, ale polega na uruchamianiu procesu myślowego, który ma spowodować,

że to, co się pojawia w debacie publicznej, brzmi inaczej - szerzej, pełniej, z większą świadomością złożoności, niejednoznaczności...

JK: Tak, tak, tak. Zgadzam się absolutnie. Pod warunkiem jednakże, że udaje nam się zbudować sensowną wypowiedź artystyczną. Nie wyobrażam sobie wartościowego spektaklu teatralnego, który byłby tylko i wyłącznie rodzajem manifestu politycznego. Nie wiem, nie widziałem takiego spektaklu i nie spodziewam się, żeby to dało się oddzielić.

DK: O ile polityczność "Termopil polskich", "H.", "Sprawy Dantona" stosunkowo łatwo dostrzec (czego dowodzi recepcja tych spektakli), to w przypadku "Króla Ubu" jest to - co może zaskakujące - o wiele trudniejsze. Na powierzchni bardzo łatwo zobaczyć satyrę na polskość, na polskie podskakiwanie do lotu i lot z orła cieniem, ale ja mam wrażenie, że to jest przedstawienie, które na poziomie politycznym pracuje zupełnie inaczej.

JK: A jak?

DK: To przedstawienie mówi do tych w końcu dość żałosnych, śmiesznych, groteskowo podskakujących Polaków słowami kończącej go piosenki Petera Gabriela i Kate Bush: "Don't give up". Jest w nim coś, o czym Pan mówił już dziesięć lat temu: gest wspierania słabych. Miałem wrażenie, że "Król Ubu" jest spektaklem, w którym, mimo wszystko, mimo całej grówności i groteskowości, ci słabi - łącznie z Ubu, przede wszystkim z Ubu - nie są zostawieni samym sobie, po to, żeby ich obśmiać.

JK: Tak. To prawda. Zupełnie nieśmieszną i nieparodystyczną jest scena, kiedy Ubu wyjeżdża na wojnę. I Ubuca mówi: "Ubu, zakrop cara na glanc" i odbywają się te wszystkie polskie rozmowy pod tytułem: "Wrócisz - nie wrócisz". A Ubu wyjeżdża na tym jedynym koniu finansowym, który został, a w tle brzmi Metallica "Nothing Else Matters". W tej muzyce czuć już muchy, które krążą nad naszymi wojskami, które gdzieś tam leżą, już się rozkładają... W tym obrazku jest coś takiego... jak z malarstwa Gierymskiego: patrol, jaśnie panicz musi pytać chłopca o drogę, bo nie wie, gdzie się znalazł. Nie wie gdzie jest, w tym swoim kraju, bo zawsze go wszędzie wozili, a na polowanie drogę znał. A teraz znalazł się na jakimś gościńcu i musi prosić, żeby mu ktoś drogę wskazał. I wcale nie jest pewien, czy mu dobrze wskaże, bo zapytany nie odczuwa z nim specjalne wspólnoty. I biegnie nasz jeleni na pustkowia, gdzie nie wiadomo czy my atakujemy, czy nas atakują... Straszna scena... Niektórzy twierdzą, że "Ubu" w Starym Teatrze to świat Kiepskich, że

tak się na tej scenie nie godzi... Ale ja cenię "Świat według Kiepskich". Uważam, że niektóre odcinki są znakomite. To jest bardzo dobrze grany serial i w wielu miejscach dobrze wymyślony. Dla mnie więc takie oceny nie są deprecjonujące...

W osiągnięciu odpowiedniego poziomu żenady sugerowałem się raczej "The Office", "Biurem" Ricky'ego Gervaisa. Genialny serial dla kogoś, kto ma upodobanie w żenadzie, jak ja. Moja żona Justyna, nie jest w stanie tej żenady oglądać. Chodziło mi właśnie o ten rodzaj zażenowania. Nie ma w tym niczego deprecjonującego. Tradycja patafizyczna do czegoś nas zobowiązuje... Jak patrzę na postać szefa z "Biura", to nie mam wobec niego żadnej pogardy, ani wobec niego, ani wobec jego nieszczęsnych pracowników. To są ludzie, którzy usiłują zrobić to, co my wszyscy: przyjść do roboty i przetrwać. A akurat nie mieli szczęścia mieć pracy, którą cenią. Nie wiem, ile procent ma to szczęście. No, my tak mamy, szczęśliwcy, ale generalnie to 90% ludzi tak nie ma. I co? To jest ich wina? Może trochę tak, ale jednak w większości nie. I tak samo widzę bohaterów "Króla Ubu". Oni są postawieni w takiej samej sytuacji jak szef z "Biura" i jego pracownicy: są postawieni, wobec wyzwania, które ich przerasta (to zresztą są wzorce tragedii greckiej). Ubu jest postawiony wobec wyzwania, które go przerasta i teraz on z tymi jakimiś strzępami zborsuczonych literackich wszechświatowych wzorców ma dorosnąć do sytuacji męża stanu. To jest problem niemal Szekspirowski i jak najbardziej starożytny: mam teraz wziąć i sobie z tym poradzić, i powiedzieć to albo to. I momentalnie zaczynają się pewne mechanizmy wkładać w głowę, teatralne, bo o tym też jest teatr, nieprawdaż? Że muszę wejść i coś jakoś zrobić, a nie bardzo wiem jak. Publicznie, zawsze publicznie... Ubikacja na agorze... A skąd ja mam wiedzieć jak? Ja Ubu nieszczęsny? Ja niczego takiego nie przeżyłem wcześniej... No to jak robimy? Są na to wzory. Są bardzo mocno wdrukowane prapolskie wzory dobrego umierania, prawda? Skądś to bierzemy. Pewnie z dziada przechodzi na syna, bo ociec nie wrócili... Nie wiem, na ile te wzory dobrego umierania - że padł, że na drzwiach niesiony, jak kamień na szaniec, na stos ofiarny dyjament wystrzelon lekką rączką - na ile one trafiają do młodszych widzów, na ile są czytelne? Nie mam pojęcia. Wiem, że "Biuro" oglądają, że "Świat według Kiepskich" mniej więcej znają. Ale, jak głęboko sięga ich wiedza, skojarzenia, na ile "Janek Wiśniewski padł" jest im już zupełnie obcy? Nie wiem...

DK: We wszystkich takich próbach nawiązania porozumienia z widzom poprzez odwołania do tego, co zna spoza teatru, zwłaszcza ze współczesnej kultury popularnej, widzę niebezpieczeństwo polegające na bezpiecznym oswojeniu. To, co znam, rozpoznaję i akceptuję, nawet się tym cieszę. Nie chce mi się natomiast zastanawiać i pytać, co w spektaklu się z tym dzieje.

JK: No to, co ja mam na to poradzić? Jeszcze większymi literami mam pisać ? Na kilkunastu poziomach każdą scenę kodować?

DK: Zastanawiam się raczej nad tym, że do niedawna agresywna, zaskakująca polityczność teatru wraz ze skutecznymi dotąd strategiami, takimi jak cytaty z popkultury, została oswojona, publiczność się do niej przyzwyczaiła i nauczyła się ją traktować jako znaną i nawet lubianą konwencję: "idziemy do teatru - oni nas tam trochę poobrażają, ale w zasadzie jest fajnie"...

JK: Tak, tak, tak (śmiech). No może w Krakowie niekoniecznie... W niemieckim teatrze na pewno tak to funkcjonuje.

DK: Wobec tego pytanie brzmi: w jaki sposób teatr może działać na tym poziomie polityczności, gdzie chodzi o zmianę sposobu myślenia, czy wyrwanie ze stereotypowego ukierunkowania, które nam funduje polityka?

JK: Staramy się zastawiać na widzów pułapki...

DK: No właśnie. One są w Pana nowych spektaklach.

JK: I co, myśli Pan, że widzowie się na nie łapią?

DK: Nie wiem, bo to na razie jeszcze bardzo nowe przedstawienia. Ja pytam raczej o Pana strategię, czy ona jest świadoma? Czy można by ją nazwać nową strategią polityczności.

JK: Oczywiście, że stosuję pułapki świadomie. Widzowie rzeczywiście przyzwyczajają się do pewnych rozwiązań czy chwytów. Także do tego, że będą atakowani, politycznością teatru, dajmy na to. No dobrze, to zapraszamy ich na "Ubu", gdzie polityczność teatru doprowadzona jest już do takiego stężenia złego gustu, banału, komunału, że aż powstaje pytanie, czy by nie przejść na "drugą stronę". Na takiej zasadzie, na jakiej można pójść do ekskluzywnej, niszowej perfumerii i kupić za duże pieniądze perfumy, które tak nieprawdopodobnie śmierdzą, że pecunia jednak olet, i momentalnie chce się pobiec do łazienki i zetrzeć ze skóry. Albo na takiej zasadzie, na jakiej idzie się do perfumerii i przyska się zapachem - uwaga, uwaga! - ludzkiego potu. To są zabiegi czysto estetyczne, wyrafinowane, bo w ten sposób pokazuję, że mnie stać na wejście na "next level shit", albo że popryskam się czymś równie niszowym i będę śmierdział jak mechanik samochodowy po szycie w dziupli. On mimowolnie przy pomocy smaru, a ja na to wydam z premedytacją kilkaset

złoty. Estetyzujące do kwadratu zabawy, które są charakterystyczne dla cywilizacji przesytu Zamierzałem w "Ubu" dojść do pewnej granicy, żeby widzowie przyszli i pomyśleli sobie: eee, no, eee, no czegoś tak żenującego na scenie - TEJ SCENIE - to ja jeszcze nie widziałem. Tacy dobrzy aktorzy są w tym naszym Starym Teatrze i co oni z siebie robią?... No taki Zaratustra Zaratustrą wielkim był, głębinowym nieprzytomnie, par excellence, jak by to powiedzieć, i co tutaj z nim wyrabiają? (śmiech) A te kostiumy, takie po linii najmniejszego oporu? A ta? Obrzydliwe... Światło jest obrzydliwe, a przecież Justyna potrafi ładnie poświecić, z najlepszej tradycji... z tej, Felice Ross, dajmy na to, a tutaj, proszę bardzo - paździerz i śmierdzi... Robiliśmy sobie ze współpracownikami taki konkurs, jakby tu jeszcze bardziej żenująco coś wykonać. Disco polo po chińsku. I z samego stężenia tej żenady i takiej ćwierć, półprawdy zbudować spektakl. I dlatego mnie śmieszy na przykład, kiedy recenzenci biorą owo stężenie żenady za naszą objawioną prawdę na temat świata polityki. (śmiech) A jednocześnie zachwycamy się "House of Cards", gdzie poziom parahollywoodzkiego objawionego macchiavelizmu jest miejscami też taki podstawowy. Tylko że oni właśnie podają to w taki sposób: proszę, zobaczcie, jak was oszukują. Jak po prostu ten wasz głos jest nic nie ważny, bo jeden taki przyjdzie i wszystko zmanipuluje.

DK: Bo "House of Cards" (przynajmniej w dwóch pierwszych sezonach) tak naprawdę mówi to, co my wiemy...

JK: No właśnie!

DK: ...potwierdza nasze przekonanie, że politycy to są po prostu gnojki i mordercy, którzy nas oszukują.

JK: Tak! I to na każdym poziomie: prywatnym, finansowym, ideologicznym...

DK: Ale wtedy pułapka "Ubu" polegałaby na tym, że wciągamy widza w tę żenadę i czekamy na moment, w którym da się w tę pułapkę złapać. Ja dałem się wciągnąć i mniej więcej po godzinie czułem, ja już właściwie wszystko wiem. I to się stało takie nużące i męczące, że ja już to wszystko wiem...

JK: Na to poczucie właśnie działamy stężeniem...

DK: Aż w pewnym momencie przychodzi mi do głowy, że skoro to jest tak konsekwentnie budowane, skoro to są wszystko zawodowcy, z doświadczeniem, z autorytetem, to...

JK: ...to musi coś w tym być! (śmiech)

DK: To może wiedzą, o co chodzi.

JK: I to często jest oczywiście takie odwołanie się najprostsze do autorytetu. Skoro Picasso tak tego gołąbka machnął, no to kurczę, coś w tym musi być? No to patrzmy, nie? A jak Rothko niby tam jeden kwadrat, dwa... To troszkę też zabawa wywieszką, szyldem, marką. Narodowy Stary Teatr? No... Jak ostatnio zmieniliśmy ukłony na desperacko, panicznie entuzjastyczne, przegięte w ekstatyczności, to nastąpiło szaleństwo, w aktorach i w publiczności. Coś się kompletnie przełamało i teraz owacje trwają po kilkanaście minut, patafizyczna komunია dusz, aż panowie elektrycy już z rozpaczą nam światło wyłączają, bo chcą wreszcie iść do domu, a tu "Autor! Autor!"

DK: Ale wracam do tego ryzyka, że publiczność wejdzie w swoje normalne kanały, w kanały oglądacza "House of Cards" i odczyta z tego "Ubu" tyle - no tak, Polska jest do kitu. Polska to jest grówno, że widzowie nie dadzą się wciągnąć w pułapkę i nie dojdzie się z nimi do jakiegokolwiek porozumienia.

JK: Teatr ma tę przewagę nad telewizją, że nie można go wyłączyć, iść po herbatę, albo po prostu olać Teatr jest również rodzajem trudu, wysiłku 60 minut jechałem do tego teatru, a śnieżycą była Koleżankę zabrałem na randkę, może jej się podoba? Sam nie wyjdę teraz. Z nią wyjdę? Będę negocjował? Nie wypada. ciągle jeszcze, prawda? (śmiech) A może to i dobrze, że nie wypada, a może ta konwencja akurat na dobro tego, co ma się zdarzyć będzie działała? A jak jeden wyjdzie, to też dobrze, coś się zdarzy w końcu... Bo my ich, widzów, mamy, prawda? W teatrze jest strasznie ważne, że my ich mamy. I to jest niesamowita wartość. Z jednej strony, że my, ludzie teatru, ich mamy, a z drugiej strony dla nich, że my tu jesteśmy. I do tego, uważam, powinna zdążyć każda dyskusja na temat ekranu w teatrze - jak na przykład tego cholernego w "Pocztach królów polskich" Krzysztofa Garbaczewskiego, co artystów zasłania. Moment, kiedy ten ekran się podnosi w końcu, po 40 minutach, to moment ogromnej ulgi, takie: Jezu, to są aktorzy, którzy są dzisiaj wieczorem i oni grają dla nas! Jakie szczęście! Bo my możemy mieć każdego z "House of Cards", ale tylko, jak pilotem go włączymy. On nie będzie tutaj dla nas. To jest coś, na czym żerują wszystkie prywatne sceny, że o! żywa postać z telewizji jest tu, dla nas gra. Że dzieje się cud teatru. To jest niesamowite, pierwotne doznanie.



DK: Ale ja jeszcze wrócę do pułapek i tego podstawowego teatralnego stanu bycia ze sobą, który jest czymś innym niż uwznioślany w ostatnich dekadach akt komunikacji.

JK: Był moment, strasznie ciężki, na próbach "Ubu", kiedy ja okrutnie starałem się przekonać aktorów, że jak wyruszają na tych Ruskich i zaśpiewali już drugi raz "Bożą Girę" w sposób wzniosły i przechodzą bocznymi korytarzami, żeby brali tę nadmuchiwaną broń i ładowali...

DK: ...w widzów?

JK: Nie chcieli tego zrobić! I wydarzył kolejny cud teatru. Na którymś spektaklu, czwartym czy piątym, oni jakoś tak niby uderzali, niby nie, ci narodowi aktorowie, tak na aby aby, żeby przykrości dyrektorowi nie sprawić. Aż tu jednemu dmuchana pała wypadła z ręki i wtedy widz za pałę złapał i przywalił temu aktorowi. No i wtedy zrobiła się zadyma, bo inni aktorzy poczuli zew, że biją naszego. No to też walili. Widzowie zaczęli się rzucać, w sposób na poły żartobliwy, ale jednak, i zaczęło się Rzeczywiście coś się zadziało. Ale nie zadziało się w irytującej konwencji nowoczesnego teatru, żeby kulturalnie widzów angażować. Bo jak robimy demokratyczny teatr, to demokratycznie tutaj wspólnie, tego, będziemy niby podejmować decyzje. Ale i tak wiadomo, że ostatecznie ktoś musi ponieść odpowiedzialność, zwłaszcza, jak się nie uda, ktoś wtedy musi twarzą zaświecić... i niestety, ten, kto ponosi odpowiedzialność, musi podejmować decyzje. No, ale maskujemy to w różny sposób itd., itd. Stąd opowieści dziwnej treści, że - o, widz może zostać zaangażowany, ale jak za bardzo zostanie zaangażowany, no to już nie jest dobrze, bo my nie możemy dalej naszego spektaklu tak prowadzić, jak jest, nie? W grach wideo tak było, że gracz może wybrać, ale tylko może albo to, albo to, prawda? A i tak wiadomo, jak się ta gra skończy, no bo mamy skrypty, które muszą nas tam do czegoś doprowadzić, nie? No i potem się pojawiły sandboxy, w których rzeczywistość jest na tyle otwarta, że można sobie zostać piekarzem i 10 lat grać jako piekarz, w momencie, kiedy założenia były zupełnie inne, zgoła gangsterskie, nieprawdaż? Oczywiście, że dla teatru to jest pułapka, bo u nas my tak tego nie zrobimy.

DK: Ale jeśli mówimy o demokracji teatru, tu ja bym wrócił do Oliviera Frljicia i jego niezrealizowanej "Nie-Boskiej komedii. Szczątków". Bo on, jak rozumiem, chciał tak pracować z aktorami, by uruchomić proces emancypacyjny w hierarchicznym teatrze nieobecny...

JK: Nie, Frljić chciał aktorów zmanipulować. Chciał zrobić z aktorów szahidów w swojej sprawie i grał tylko na sobie. Jego nie interesowała "Nie-Boska...", nie interesował go Swinarski.

Interesowało go - nie wiem, czy od początku, ale chyba od momentu, kiedy zobaczył, że on tutaj dla siebie nic nie ugra sensownego - 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 spektrum. Ostatni dzień Oliviera Frlijicia i jego współpracowników tutaj nastąpił, kiedy zobaczyłem, co on każe, czy też proponuje, mówić ze sceny aktorom. Młody aktor miał wyjść na scenę przed widzów i powiedzieć: "To jest spektakl o zdrajcach i bohaterach. Zdraycy to: Anna Dymna, Mieczysław Grąbka..." i wszyscy aktorzy, od najstarszego pokolenia do najmłodszego, którzy zrezygnowali, z bardzo różnych zresztą powodów, z wielotygodniowego jałowego kłócenia się na próbach u Oliviera Frlijicia. Więc "zdraycy to oni, a bohaterów macie tu - przed sobą". Taki był poziom przenikliwości tego spektaklu. I wtedy ja powiedziałem Frlijiciowi: żegnam. Wprost nie zadeklarowałem publicznie, o co chodzi, żeby dać realizatorom szansę wyjścia z całej sytuacji z twarzą. Nie skorzystali, trudno. Niestety, powstałby spektakl, który skompromitowałby ideę robienia nowoczesnego, sensownego, żrącego, zajmującego się rzeczywistością teatru. I mój problem polega tylko i wyłącznie na tym, że ja wtedy nie mogłem szczerze nic powiedzieć. Pasztet się zrobił, sporządzony paradoksalnie z jednej strony przez Frlijicia a z drugiej przez śledczego redaktora Kęskrawca z lokalnej gazety, co to podbijała pseudopatriotyczny bębenek stenogramami z prób. No i przychodzili aktorzy Starego, najróżniejsi, od nestorów aż po młodzież, i mówili: "To jest dla mnie nic, to nie jest dla mnie ani żadne zadanie, ani nic wartościowego w sensie przekraczania czegokolwiek, ja nie chcę w tym brać udziału, więc, proszę, zwolnij mnie z tego. Zresztą, przyjdiesz na próbę w pewnym momencie, sam zobaczysz". Rzeczywiście, zobaczyłem. Bardzo łatwo buduje się opozycję: cenzor bojący się o swoje stanowisko i jego konserwatywny, klerykalnofaszystowski zespół, kontra wielcy dramaturdzy i do bólu bezkompromisowy reżyser. Do czyjego bólu?

DK: Ale w przypadku Frlijicia, jeżeli oczywiście wierzymy w to, co o swojej metodzie pracy mówi sam reżyser, mamy do czynienia z próbą wejścia w teatr jako strukturę hierarchiczną, opartą na co najmniej częściowo ukrytej przemocy... I to też jest coś, co wraca w rozmowach o polityczności teatru: teatr chce być narzędziem emancypacji, walczy o swobodę wypowiedzi, otwiera przestrzeń wolności i namawia ludzi do tego, żeby mówili we własnym imieniu, za siebie. Ale mechanizm, który to produkuje, który ma otwierać tę przestrzeń swobody, jest czysto dyktatorski.

JK: Tak jest. Tak jest. Absolutnie dyktatorski. Weź, wyjdź na scenę i powiedz, że koledzy to zdraycy.

DK: Ale ja mówię o mechanizmie powszechnym. Powszechnym mechanizmie teatralnej przemocy polegającym najogólniej rzecz biorąc na tym, że aktorka, który wychodzi na scenę, swoim ciałem, głosem, osobą, nazwiskiem, wszystkim, firmuje coś, co niekoniecznie ma ochotę firmować. Mówi widzom o ich wolności, o ich własnym głosie, ale sama mówi głosem cudzym, reżyserskim. Mówię o tym przekonaniu, wyrażonym podobno w wiekopomnym dwuwiersiu Kazimierza Dejmka: "d\*\*\* jest do srania, aktor do grania". I nawet jeśli po ludzku natychmiast protestujemy i zarzekamy się, że to nieprawda, to gdy przychodzi co do czego, aktor ma wykonywać polecenia dyktatora.

JK: Pytanie: kto bierze odpowiedzialność za to, co się dzieje na scenie? Kto bierze odpowiedzialność za to, co się dzieje w teatrze? Czy to jakiś abstrakcyjny kolektyw bierze odpowiedzialność? Tyle władzy, ile odpowiedzialności. I odwrotnie. Nie możemy udawać po prostu, że my tutaj wspólnie to, prawda, zrobiliśmy, no i jeśli sukces jest, to się pod tym podpisujemy, no, a jeśli nie, no to tak, że..., no to się coś tak właściwie samo przydarzyło, nie? W przypadku akcji przeciwko "Do Damaszku", gdzie aktorzy zostali zaatakowani, choć celem był reżyser-dyrektor, rzeczywiście stanęliśmy razem. Ten sposób reakcji na to, co się szykowało, bo wiedzieliśmy, że się kroi - był pomysłem Krzysztofa Globisza, zaczerpniętym z kontrkultury amerykańskiej, bodaj od The Living Theatre: w momencie, kiedy oni robili spektakl, który bardzo nie podobał się widzom, i byli obrażani, i widzowie rzucali w nich różnymi rzeczami w trakcie gry, próbowali coś przerwać, wtedy wszyscy aktorzy wychodzili solidarnie przed widzów, żeby nie zostawiać koleżanki/kolegi bezradnych na scenie, no i sobie stali, i się dawali obrażać. Model jak najbardziej kontrkulturowy, można powiedzieć, zastosowany w narodowej jednostce. I wszyscy wyszli tam: dyrektor, zastępca dyrektora, aktorzy, suflerka, no maszynistów żeśmy w to nie wciągali, oni byli w odwodzie, bo krewcy.

DK: Nie było takiej sytuacji, że ktoś miał z tym problem, że świadczy swoją twarzą, świeci swoją twarzą za coś, w co nie wierzy?

JK: Nie, bo tak naprawdę też, powiedzmy sobie szczerze, ryzykowność tego akurat wielce chrześcijańskiego (z pewnym smrodkiem dydaktycznym nawet) spektaklu jest nikła. W "Ubu" byłoby już trudniej, prawda? Więc nie. Raczej przejaw, jak to się mówi, demokracji pracowniczej. Inne zagadnienie wiąże się z konfliktem sumienia. Gdy zdecydowaliśmy, że jednak trzeba jakoś zareagować na tę paranoję dookoła "Golgoty Picnic", robiliśmy to na ochotnika. Spontanicznie zgłaszały się nawet osoby, które technicznie obsługiwały tamto wydarzenie. Nie było tak, że ktoś w konflikcie ze swoim sumieniem musi coś wyswietlać albo nagłośnić coś, z czym się nie zgadza

wewnętrznie. Nie wiem nawet, czy w ogóle były osoby które miałyby ten dylemat, natomiast bardzo się z tym liczyliśmy. Bardzo. Żeby na zasadzie instytucjonalnej maszyny nie zmuszać kogoś do brania udziału w czymś, z czym się nie zgadza; klauzula sumienia tutaj zadziałała. Cały paradoks i paranoja sytuacji polegała na tym, że ona wymagała znacznie niższego poziomu cywilnej odwagi od nas, którzy to robiliśmy, chronieni przez kordon policji, niż od widzów, którzy musieli tamtędy przejść! Naprawdę dojmujące doznanie opresyjne. Oczywiście pięknie, że Polacy się modlą, ale było bardzo dużo agresji w tym wszystkim. W Krakowie zresztą nie było tak agresywnie, jak u Warlikowskiego, że walczyli, rzucali coś. I tu gdzieś jest też jakiś fałsz z tym poczuciem agresji i opresji. Bo co nam się może stać? Najwyżej mnie obrażą na Plantach, oczy na zdjęciu wydrapią i prześlą do sekretariatu. Dorożkarz jakiś napisze anonim albo coś powiedzą, albo nie wiem, smsy będę dostawał przez pół roku, że ktoś tam niby mnie będzie chciał zabić. Życie. No dobra, trudno, no to co - to część zabawy jest taka, nie? Ale widz? Niech wejdzie do teatru nieposzturchiwany, zdanie sobie wyrobi.

DK: A czy to samo nie dotyczy, oczywiście w mniejszej skali, normalnej pracy teatru? Który próbuje wchodzić w taką relację z widzami, żeby zmieniać ich sposób myślenia o świecie? Czy nie jest tak, że mimo wszystko ponosimy odpowiedzialność za to, że rozkręcamy coś, w czym widzowie są, w czym żyją, a czym my nie żyjemy, bo pozostajemy w bezpiecznej przestrzeni sztuki?

JK: Ależ absolutnie...! Dlatego rozstaliśmy się z kolegą Frlijciem. Bo miałem wrażenie, że mam do czynienia z osobą absolutnie nieodpowiedzialną, której zależy na rozkręceniu i żeruje na maksymalnym rozkręceniu... Najlepiej, żeby się polala krew. Bo wtedy teza, kretyńska zupełnie, zostanie udowodniona, prawda? Że antysemicki spektakl rasisty Swinarskiego, żyjący i reprodukowany w pamięci jako arcydzieło, został teraz obnażony. Czyli generalnie wszyscy jesteśmy w Srebrenicy. Globalna wioska Srebrenica. I taka była teza. Przyznam, że się z nią nie zgadzam. Jednak to Kraków, nie Srebrenica, a Swinarski na Radko Mladicia jednak słabo się nadaje...

DK: Ale to oczywiście spowodowało natychmiast, że - w sensie politycznym, jeżeli teraz przeniesiemy się na ten poziom funkcjonowania instytucji, Narodowego Starego Teatru w Krakowie, z całą jego tradycją - że w tym momencie dyrekcja Jana Klaty została właściwie bez sojuszników.

JK: "Obiektywność" jest porażająca. Ja jednak wierzę w to, że ludzi dobrej woli jest więcej, może się jacyś pojawiają... Mocno odczuwamy brak dobrej woli byłych sojuszników. Ale to świadczy o byłych sojusznikach, o recenzentach, opiniotwórcach, o ich odpowiedzialności za to, co wypisują... Chętnie sobie odświeżę za lat parę, gdyż "scripta manent", niestety. A w konkretnej sytuacji z Frljicem w istocie argument z drugiej strony jest tylko jeden: a ja bym chętnie zobaczyła taki spektakl. A ja mówię - bo widziałem i mam pewne kwalifikacje, żeby to ocenić: to byłby bardzo niedobry spektakl, to byłby spektakl, który kompromituje to, co wszyscy byśmy... Ale ja bym chętnie zobaczyła! Trudny dialog.

DK: No i teraz natychmiast pojawia się trudny do odrzucenia argument, że zdejmując to przedstawienie, dyrektor działa jak cenzor. Nie pozwala mi zobaczyć czegoś, co ja bym zobaczył.

JK: No ale, przepraszam: jedyną wartością, jedynym powodem, dla którego miałbym nie zdjąć tego spektaklu był mój ewentualny strach, że zostanie to odczytane jak akt cenzury. No to to na szalę mogę rzucić, a z drugiej strony rzucam po prostu skompromitowanie wszystkiego, co od kilkunastu lat staram się robić w teatrze jako reżyser, a od stycznia 2013 jako dyrektor. Teraz, z perspektywy czasu, można to ocenić. Zapraszamy na "Nie-Boską komedię. Wszystko powiem Bogu!" Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, i zobaczmy, czy się opłacało poczekać. Mówiłem od roku: poczekajcie, kochani, nie spieszcie się z oceną. I teraz oczywiście dotknęło to i Moniki, i Pawła, bo bardzo wielu tzw. czołowym recenzentom nie przydarzył się jakikolwiek sensowny opis tego wszystkiego. Dlaczego? No dlatego, że spektakl Frljica okrzyknięto arcydziełem po prostu, właśnie dlatego, że nie powstał, w związku z tym spektakl Strzępki i Demirskiego musi być, no, prawda, robotą na reżimowe zamówienie i nie może być naprawdę interesujący i ciekawy. Bo to jest albo - albo.

DK: Ale cała ta historia potwierdza to, o czym Pan mówił wcześniej: tyle odpowiedzialności, ile władzy, tyle władzy, ile odpowiedzialności. W teatrze władza jest dyktatorska, więc odpowiedzialność - jednoosobowa.

JK: Przecież to nie Oliver Frljić świecił twarzą, kiedy tutaj były wszystkie możliwe telewizje i pytały, czy poleje się krew, czy się nie poleje. Nie, on dyskutował tylko, biedaczek oceniany, dyskutował na bardziej popłatnym rynku zachodnim... I OK, i fajnie. Tylko że trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że... że się oszukuje. "Ja jestem reżyserem z pistoletem, dyktatorem, który będzie mówił: a ty wyjdiesz i powiesz, że ty jesteś bohaterem, bo jesteś ze mną

tutaj, my jesteśmy tymi szahidami, pamiętaj, a tamci zdradzili, stare prukwy antysemickie, zakłamanie". I napuszczał ich na siebie w sposób absolutnie chamski, dochodziło do karczemnych sytuacji w bufecie, takie było napuszczanie. Obrażali się po prostu nawzajem, ludzie z jednego zespołu. Prymitywne, strasznie prymitywne i jednocześnie, jeśli chodzi o młodych, sugestywne też bardzo. Zdetonujesz się, do raję wejdiesz, w "Didaskaliach" pochwałą, profesor będzie miał ostatni rozdział książki.

DK: A czy nie jest tak, że Frłjic doprowadził do maksimum coś, co jest normalną niemal praktyką pewnego rodzaju teatralnej socjotechniki, która pozwala zrealizować plan tego jedyne go dyktatora? Czy właśnie u niego nie jest tak, jak w tej chwili tę historię Pan opowiada? Czy nie jest tak, że on uruchamia pewien proces socjotechniczny, pozwala mu się dzieć, sam się wycofuje i nie ryzykuje niczym, i wypuszcza aktorów, co w takiej radykalnej wersji natychmiast wzbudza opór, ale w ten sposób właśnie ujawnia się, że teatr tak właśnie pracuje, że jest mechanizmem czysto przemocowym? Czy nie jest tak, że ze względu na osobę tego nieusuwalnego jedyne władcy teatr zawsze, nieustannie jest instytucją politycznie problematyczną?

JK: Dobrze, ale pozostaje pytanie o efekt końcowy. Bo to nie funkcjonuje w oddzieleniu od efektu końcowego spektaklu: albo jest spektakl dobry, albo jest do dupy.

DK: Ale to znaczy, że tak naprawdę możemy robić wszystko z ludźmi, pod warunkiem, że efekt końcowy jest w porządku.

JK: Nie, nie, nie. Nie możemy robić wszystkiego z ludźmi. Kiedyś czytałem we wspomnieniach Tarkowskiego, jak on kręcąc "Solaris" powiedział aktorowi, że właśnie go zwalnia, że jest do niczego, że jest połowa zdjęć i on się w ogóle nie sprawdza. Po czym nastawił kamerę i w ten sposób powstał moment załamania głównego bohatera. I świetnie. Mamy to, czas utrwalony. To jest dla mnie - pomijając już wewnętrzną sprzeczność osoby tak głęboko uduchowionej itd., itd. - to jest coś, do czego ja bym się nie posunął. I może to jest właśnie nasza różnica pomiędzy odbiorem Frłjicia. Ja bym tego nie zrobił.

DK: Znaczy nie dyktatura, tylko monarchia oświecona.

JK: Znaczy: pytanie czy niszczy my ludzi "dla dobra spektaklu"? Ale to jest pytanie też do Grotowskiego, też do Lupy. On, opisując Grotowskiego swego czasu, świetnie mimowolnie siebie opisał. No i oczywiście to jest pytanie, o to, kim by był taki na przykład Ryszard Cieślak, gdyby się

nie odważył? Zmarnowany, przedwcześnie zmarły... Ale gdyby się nie odważył, to co by było? Prowincjonalny aktor... Może miałby miłe, sympatycznie życie osobiste i grałby gdzieś...

DK: I żyłby długo i szczęśliwie.

JK: No właśnie. I teraz pytanie: chcącemu dzieje się krzywda, czy nie dzieje się krzywda? A na ile chcącemu, a na ile wiedzącemu, do czego to prowadzi?

DK: Dobrze, ale jeszcze wróćmy do polityczności i ustroju teatru. Bo istnieje takie wyobrażenie utopijne, że teatr, który będzie skuteczny politycznie, powinien być też teatrem, który swoją organizacyjną formułę, czy swoją metodę pracy, oprze na zasadach analogicznych do tego społeczeństwa, które chciałby wytworzyć.

JK: To znaczy jakich? Demokracja pracownicza?

DK: Na przykład tak...

JK: Jedna wielka Christiania. Teraz głosujemy? Co godzina?

DK: Albo Living Theatre lub Odin jako pewna próba poszukiwania i budowania innej organizacji wspólnoty...

JK: Ale my ideał Living Theatre zrealizowaliśmy właśnie wtedy, podczas "Do Damaszku". (śmiech) Proszę bardzo: bierzemy odpowiedzialność wspólnie za to. Nie zostawiamy kolegów, którym akurat zdarzyło się grać w tzw. "scenie seksualnej" i nie wypychamy tam kogoś, żeby powiedział uspokójcie się, no. Hej. Wolne żarty. Stary Teatr jest instytucją, w której pracuje niemal dwieście osób, ze szczegółową strukturą organizacyjną - bynajmniej nie poziomą jedynie - układem zbiorowym, z regulaminem, związkami zawodowymi, donosami do wszystkich możliwych PIP-ów i sanepidów. To nie rówieśnicza komuna. Nie można porównywać szalupy i lotniskowca. Chodzi o to, żeby bardzo skomplikowany organizm sprawnie działał. Na szczęście na naszym lotniskowcu mam wielu fenomenalnych współpracowników w każdym z pionów, i wspólnie coraz lepiej płyniemy. Trzeba było się dotrzeć, zobaczyć, kto zmierza we wspólnym kierunku, kto się nie nadaje, a kto po prostu chce gdzie indziej. Zabrało to troszkę czasu, bo i musiało.

DK: A czy nie jest tak - zapytam jeszcze inaczej - że wewnętrzne procesy sprawowania tej dyktatorskiej władzy w teatrze są zasłaniane, ukrywane przez sposób, w jaki teatr funkcjonuje w życiu kulturalnym, społecznym naszej części świata, że...

JK: Ja myślę, że jednym z ciekawych, a mało opisywanych zagadnień dotyczących funkcjonowania polskich teatrów ostatnich kilkadziesiąt lat była niejawnosc sprawowanej władzy. Maksimum decyzyjności, minimum odpowiedzialności. Na przykład Krystian Lupa nie ponosił żadnej odpowiedzialności z tytułu sprawowania władzy w Starym Teatrze, podobnie jak nie ponosił żadnej odpowiedzialności z tytułu swego czasu sprawowanej władzy w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, czy w Teatrze Polskim we Wrocławiu. To jest najbardziej rażący przykład, no bo mamy też do czynienia z wielkim twórcą teatralnym.

DK: Według tego, co Pan powiedział, to sprawowanie tej ukrytej władzy można usprawiedliwić jakością dzieła.

JK: Czy jakością jednego dzieła, czy jakością tego, w jaki sposób gangrenuje cały system, który tutaj jest? Krystian Lupa chce mieć na stanowisku dyrektora Narodowego Starego Teatru człowieka bez właściwości, który będzie wypełniał jego polecenia, więc się obraził, kiedy zostałem dyrektorem. A przecież wiadomo, że nie chodzi o Krystiana Lupę, tylko o jego trzódkę, pieczeniary Krystiana Lupy. Krystian Lupa występuje w pakiecie. Przy całym moim podziwem i miłości do Krystiana Lupy, ja jego rozdygotanej trzódki nie poważam. Natomiast sam Krystian Lupa w tym tysiącleciu wyreżyserował w Starym Teatrze trzy spektakle - cały czas będąc na etacie. Trzy przedstawienia przez kilkanaście lat. Ostatnia premiera tego twórcy odbyła się na początku 2008 roku.

DK: Tu.

JK: Tak jest. A ja zostałem dyrektorem w 2013 roku w styczniu. Czyli pięć lat później.

DK: Inna sprawa, że w tym budynku tak było jeszcze też i wcześniej, z innymi mistrzami...

JK: Kiedyś... podobno... złota era... zinstytucjonalizowana nostalgia... A jak to się odbija na aktorach, ekipie technicznej, chaosie repertuarowym itd. itd. Czy nie tworzy się pewien rodzaj sekt, plemion, które nie mają ze sobą nic wspólnego? Plemię Sceny Kameralnej i plemię Dużej Sceny. Plemię Wajdy i plemię Jarockiego. Plemię Swinarskiego i, nie wiem, jeszcze czyjeś tam plemię.



I można powiedzieć: jejku, ale świetnie ten teatr funkcjonował. Dobrze, wtedy być może tak świetnie funkcjonował, teraz nie będzie tak funkcjonował. Bo teraz są inne czasy i dla mnie wielką wartością jest to, że zagra u Moniki Strzępki Dorota Segda i Małgorzata Hajewska-Krzysztofik. Że Adam Nawojczyk będzie Generałową, a Anna Radwan Płatonowem u Konstantina Bogomołowa. Przykłady można mnożyć, bo zespół Starego jest i wspaniały, i wszechstronny.

DK: Ale czy znów nie przeczy Pan sam sobie, bo przed chwilą Pan powiedział, że różnego rodzaju manipulacje wewnątrz zespołu w trakcie pracy, usprawiedliwiane są jakością dzieła, wielkością przedstawienia...

JK: Którego dzieła? Kiedy to było? I jeszcze pytanie, jaką cenę za to płacimy? Strukturalną?

DK: Ale moje pytanie idzie w trochę inną stronę, dotyczy raczej systemu niż poszczególnych przypadków. Systemu pracy, w którym kto inny ponosi odpowiedzialność za teatr i zespół jako całość, a kto inny - reżyser, za konkretne przedstawienie realizowane w zasadzie na zamówienie przez osobę z zewnątrz: przyjeżdżam, robię coś i w zasadzie nie biorę odpowiedzialności za ludzi, z którymi robię, biorę co najwyżej odpowiedzialność za dzieło artystyczne...

JK: Tak jest, niestety. Dlatego warto zapraszać do teatru reżyserów odpowiedzialnych.

DK: Ale wróćmy jeszcze do kwestii odpowiedzialności za teatr, a więc przede wszystkim za zespół. Oznacza ona przecież dopuszczenie zespołu do głosu i reagowanie na płynące od niego sugestie...

JK: Tak i tutaj jest akurat proces demokratyzacji, wskutek rozmów z zespołem. Jeśli aktorzy, którzy bardzo się dopominali jakiegoś typu pracy, przychodzą i mówią: tak, to było ciekawe doświadczenie, fajne, ale ja nie, ja już bym nie chciał znowu, to ja mam pełen szacunek dla tego, co oni mówią i pełen obowiązek powiedzenia: no dobra, mamy fajny spektakl, natomiast tego nie będziemy powtarzać, bo to aktorów nie rozwija, po prostu.

DK: A to oznacza, że ta teatralna dyktatura jest bardzo oświecona i otwarta na swoich poddanych...

JK: Pan profesor żartuje, a ja duszę otwieram. Musi być dobry zespół, konstelacja artystów, z milionami codziennych kłopotów z tego wynikającymi, ale wierzę, że warto. Bo inaczej mamy wariant angielski czy hiszpański: bierzemy do danego zadania aktorów, mamy typy sceniczne, składamy 12 osób na 6 tygodni grania spektaklu i potem do widzenia. No, ale przepraszam:

Hübnerowski typ teatru, czyli typ teatru, który generalnie zasadza się na zespołowości jest taki, że jak się przyjmuje aktora/aktorkę, to się myśli o tym, co się jemu/jej zaproponuje za dwa lata, za trzy, jak on/ona się rozwinie i tak dalej. Bartek Bielenia, Jaśmina Polak, przykładowo. Dzięki temu mogę porozmawiać z reżyserami (różnorodnymi reżyserami!), że macie takich aktorów, z którymi zawsze pracujecie, ale może byście spróbowali też z kim innym? I to jest dla mnie sensowność bycia dyrektorem. Nikt tego nie doceni oczywiście i ja na to nie liczę, że jakiś recenzent, krytyk, co to nigdy w życiu nie był na żadnej próbie, że to kiedykolwiek doceni w kategorii budowania zespołu. Nie. Wyrzucił aktorów! Hańba, co to się dzieje?! Tak, wyrzuciłem takich aktorów, za których nie jestem w stanie wziąć odpowiedzialności. Jasno i bezwzględnie uczciwie trzeba im było to powiedzieć, i podjąć trudne decyzje. Od tego jest dyrektor, a nie od płacenia martwych etatów w rozdętych, wegetujących zespołach, żeby się nikomu nie narazić... A teraz pytanie ważniejsze: kogo zaprosiłem do zespołu Starego Teatru? Przyjąłem Dorotę Pomykałę, Martę Nieradkiewicz, Martę Ścisłowicz, Jaśminę Polak, Krzysztofa Zarzeckiego, Marcina Czarnika, Michała Majnicza, Bartosza Bielenię. Najlepsze transfery w kraju.

DK: To ja jeszcze zapytam o jedną rzecz. O to, jaka jest sytuacja Narodowego Starego Teatru jako instytucji politycznej?

JK: (śmiech) Pani Monika miała tutaj taki karteluszek przyczepiony... Ona przeżyła w sekretariacie chyba pięciu dyrektorów... Wspaniała jest, naprawdę świetna. I ona miała kartkę, taką na ksero odbitą, jak to się ma zwykle nad biurkiem. A tam napisane: "W Starym Teatrze nic nie jest takim, jakim się zdaje". I w momencie, kiedy się zaczęły te awantury, ona z przerażeniem ściągnęła tę kartkę (śmiech).

DK: Czy to się wszystko opłaca?

JK: Hm... Czas to pokaże. Nie wiem... Nudno nie jest. Sporo już zapłaciłem, sporo jeszcze zapłacę. Zależy od rezultatów.

DK: A co się musi stać, żeby Jan Klata powiedział: tak, było warto?

JK: Artyści muszą się rozwijać. Ludzie muszą być dumni, że tutaj pracują. Musimy mieć więcej takich premier, jak ostatnio mieliśmy.

DK: Ale czy naprawdę liczy się tylko jakość artystyczna kolejnych premier?

JK: Tak.

DK: Tylko? A nie na przykład zbudowanie grupy własnych widzów...

JK: Ale to się wiąże! Podobnie z budowaniem zespołu. Naprawdę, energia, która otacza niektóre spektakle teraz, jest energią czegoś, co się ogromnie pozytywnie odczuwa. To znaczy, że coś strasznie ważnego się zdarzyło w teatrze. I aktorzy mają świadomość, że w sposób sprawczy uczestniczą, co zawsze dobrze wpływa na zespół. I dlatego myślę, że to jest podstawa, to jest paliwo teatru, wieczór w wieczór. Musi być coś takiego, z czego aktorzy są dumni, z czego techniczni są dumni, z czego ludzie w administracji są dumni. To jest test. Test maszynisty. Test inspicjenta. Test suflera. Taki test jest podstawowy dla mnie w teatrze. Im dłużej jestem w teatrze, tym bardziej słucham, albo staram się wsłuchiwać w ich opinie. Oni mają szósty zmysł, oni wiedzą, która premiera będzie dobra. Wie Pan, co oni mówili o Oliverze Frlijcu i o jego strategii twórczej?

DK: Jedno pytanie jeszcze chciałem zadać. O "Leara". O rodzaj politycznego gestu, jakim było takie bardzo mocne odwołanie się do Watykanu, do figury papieskiej. Wzbudzenie w potencjalnych widzach oczekiwania rodzaju polityczno-religijnego skandalu, podczas gdy

JK: ale plakatem chyba bardziej?

DK: ...podczas gdy w spektaklu powód, dla którego to jest Watykan jest jednak inny, moim zdaniem kompozycyjno-choreograficzno-montażowy...

JK: Nie, nie, nie...

DK: Nie?

JK: On jest zawartościowy, relewantnie problematyzujący - wyrażając się "doktoryzująco-dalnie". Władza królewska w XVII w. była sama przez siebie zrozumiała, a teraz nie można precyzyjnie jej przełożyć na żadną władzę demokratyczną: ani na władzę w korporacji, ani nigdzie indziej. Coś więcej, niż tylko fakt, że ja jestem wyżej w porządku dziobania - raczej rodzaj Boskiej sankcji. I teraz, co się dzieje w momencie, kiedy ktoś, kto jest tą Boską sankcją obdarzony, może ją zanegować, może coś z nią zrobić dlatego, że jest chory, albo coś się z nim dzieje...

DK: Czyli jednak Ratzinger. Pewien ksiądz mnie spytał: a to jest Ratzinger czy Franciszek?

JK: A to dobre pytanie, a to jest świetne pytanie, to jest bardzo dobre pytanie! To jest Ratzinger, oczywiście. Ktoś mi mądrze powiedział, że wreszcie zobaczył w "Learze", że ten facet ma władzę i że nie jest tak, jak te Leary wszystkie takie dobre, fajne chłopaki, jak wszystkie Ryśki, nie przymierzając, że on taki biedny jest. Bo on jest chory, a oni nim pomiatają i tak dalej, i tak dalej. Że ma się też wrażenie, że on tak samo załatwił kogoś poprzedniego, żeby pośród korytarzy szepczących gdzieś sobie to wychodzić i wszystko załatwić na glanc. A jednocześnie też nie jest powiedziane, że oni nie wierzą. Ja mam wrażenie na przykład, że Lear wierzy, jak miota klątwy, on wierzy, że klątwy mają swoją moc i im bardziej się boi tego, co go czeka z drugiej strony, im bardziej odczuwa niesprawiedliwość, tym bardziej jego klątwy i to, co on mówi, jest z jednej strony prawdziwe, a z drugiej właśnie poruszające. Tak jak poruszający jest brak wiary następnych pokoleń w klątwy - patrz Edmund. Dlatego watykańskie odwołanie było potrzebne, i nie po to, żeby epatować mieszczaństwo... A jednocześnie było nam to potrzebne, żeby jednak, przepraszam, uponadczasować, bo od początku właśnie nie wiadomo, czy to jest XVI wiek czy XXVI wiek. Dlatego też nam była potrzebna ta Fatima Al Qadiri na początek, a nie coś konkretnego. I myśleliśmy o błaznie, że to jest faktycznie papieżycza. Pewnie tak było grane prapremierowo, że Kordelia jest jednocześnie błaznem... No to jak to ma działać? Pracujmy na zasadzie odwrócenia porządku. I oczywiście też myślałem na zasadzie odwrotności do "Ubu", w sensie estetycznym. Że to akurat musi być piękne, wszystko musi być właśnie takie zakomponowane To jest moje, ja to znam, kadzidło na mnie nostalgicznie wpływa, kościółek, a w kościółku personel naziemny...

DK: Ale tu może jest problem, że ludzie oczekują czegoś, co już wiedzą...

JK: No tak, ale jednocześnie jest narzekanie, że tak dużo jest wszystkiego w tych spektaklach, które robimy, że tak dużo jest, że tak szybko to następuje po sobie i że ludzie nie mogą się połapać, w efekcie wyłączają się, bo za dużo tego, za gęste jest. Ale kiedy im dajemy teatr kontemplacyjny, to narzekają, że szybciej, a jak im dajemy szybko, to że za szybko... Hmhmhm, ciężko (śmiech), generalnie jest ciężko, ciężko jest to łapać. Taka karma złożona.

---

*Na zdjęciu: Minister kultury i dziedzictwa narodowego Małgorzata Omilanowska i dyrektor Jan Klata podczas inauguracji obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce, 12 lutego 2015 r. w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie*