
Dariusz Kosiński

Nothing else matters

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



Nothing Else Matters

z Janem Klatą rozmawia Dariusz Kosiński

Dariusz Kosiński: Ponad dziesięć lat temu, gdy rozpoczął pan karierę reżyserską, był pan postrzegany jako jeden z czołowych przedstawicieli nowego teatru, zaangażowanego w rzeczywistość społeczną. Jak po tych kilkunastu latach, będąc od 2013 roku dyrektorem jednej z najważniejszych polskich scen - Narodowego Starego Teatru w Krakowie - postrzega pan polityczność swojego teatru? Odnoszę wrażenie, że jest ona dziś o wiele mniej doraźna – pozostaje związana z problemami dnia dzisiejszego, ale zarazem przenosi je na poziom ogólniejszy...

Jan Kłata: Tak, ale to działo się już w zrealizowanym w roku 2004 na terenie Stoczni Gdańskiej *Hamlecie*, gdy pytałem, co zrobiliśmy ze swoją wolnością? mniej może zajmowałem się tym pytaniem w wymiarze osobistym, ale w momencie, kiedy staram się myśleć nad zbiorowym kontekstem i brzemiennością odpowiedzi ewentualnej na to pytanie, to nie robię spektaklu przeciwko przenoszeniu przemysłu stoczniowego w jeszcze tańsze rejony świata, tylko raczej 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, oczekiwaniem do ostatniej chwili, żeby mieć okazję to zrobić i tak dalej, i tak dalej. Czy to jest w nas piękne, czy to... To są tematy tkwiące i w *Hamlecie*, i w zrealizowanych niedawno *Termopilach polskich* według Micińskiego, i paradoksalnie w *Sprawie Dantona* Przybyszewskiej, która zdążyła sobie odrobinę pojeździć po różnych miejscach świata od Wilna po Buenos Aires i była odczytywana, jako bardzo polska i uniwersalna zarazem.

Ale to, o czym pan w tej chwili mówi, jest bardzo dobrym argumentem przeciwko tym, którzy twierdzą, że polityczność teatru to jest zastępowanie przez teatr funkcji publicystyki, gazet i tak dalej. Bo tak naprawdę, nawet, jeśli dotykamy czegoś, co jest tematem debaty publicznej, to w teatrze natychmiast jest to przenoszone na kompletnie inny poziom.

O ile to jest sensowny spektakl, oczywiście.

Oczywiście. Ale chodzi mi o to, że tu mamy do czynienia z takim rozumieniem polityczności, w którym teatr nie tyle wypowiada jakieś poglądy polityczne, jakiś program czy ideologię, ile uruchamia proces myślowy, który ma spowodować, że to, co się pojawia w debacie publicznej, brzmi inaczej – szerzej, pełniej, z większą świadomością złożoności, niejednoznaczności...

Tak, tak, tak. Zgadzam się absolutnie, jeśli udaje nam się zbudować sensowną wypowiedź artystyczną. Ale nie bardzo wyobrażam sobie rodzaj 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.

Polityczność *Termopil polskich, H., Sprawy Dantona* stosunkowo łatwo dostrzec (czego też dowodzi sposób, w jaki zostały przyjęte, jak były komentowane), natomiast już w przypadku *Króla Ubu*, którego wyreżyserował pan w ubiegłym sezonie w Krakowie, jest – co może zaskakujące – o wiele trudniej. Bo na powierzchni bardzo łatwo zobaczyć satyrę na polskość, na polskie podskakiwanie do lotu i lot z orła cieniem, a ja mam wrażenie, że to jest przedstawienie, które na poziomie politycznym pracuje jednak zupełnie inaczej.

A jak?

To przedstawienie mówi do tych żalonych, śmiesznych, groteskowo podskakujących Polaków słowami kończącej go piosenki przejętej od Petera Gabriela i Kate Bush *Don't give up*. Jest w nim coś, o czym pan mówił już w tym wywiadzie z 2004 roku: rodzaj gestu wspierania słabych. Ja miałem wrażenie, że *Król Ubu* jest takim przedstawieniem, 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.

Tak. Oczywiście. To prawda. Ja... Dla mnie to wzruszający spektakl, w dwóch miejscach zwłaszcza. Dla mnie jest... strasznie przykrą i taką... właśnie zupełnie nieśmieszna i nieparodystyczna scena, kiedy Ubu wyjeżdża na wojnę. I ona mówi: „Ubu, zakrop cara na glanc”. Za tym stoją te wszystkie polskie rozmowy z cyklu: „Wrócisz – nie wrócisz”. A Ubu wyjeżdża na tym jedynym koniu fajnansowym, który został, a w tle brzmi Metallica *Nothing Else Matters*, przerażająco przerobiona przez Jamesa Leylanda Kirby’ego, tak, że już właściwie tam, w tej muzyce są już te muchy, które krążą nad naszymi wojskami, które gdzieś tam leżą, już się rozkładają. I w tym..., i w tym jest coś takiego... z polskiej ikonografii powstańczej, z Gieryskiego: patrol, co to jaśnie panicz nie wie w ogóle, musi się pytać chłopą, musi się pytać o drogę, bo on sam nie wie, gdzie się znalazł, w tym jego kraju, przecież zawsze go wszędzie wozili, a na polowanie drogę znał, a teraz gdzieś na tym gościńcu jest i musi się zapytać kogoś, żeby mu powiedział, i to nie wiadomo, czy mu dobrze powie, bo on się z nim jakoś szczególnie nie poczuwa, nie? I wpuszczenie jelenia na pustkowie, gdzie nie wiadomo, gdzie ich mamy atakować, gdzie oni nas atakują i co się dzieje – to jest dla mnie straszna scena... Chciałem, żeby Ubu miał poziom żenady zbliżony do tego, co reprezentuje *The Office* Ricky’ego Gervaisa. Genialny serial. Znaczący taki, na który ja mogę patrzeć, bo ja mam może jakieś upodobanie w żenadzie, ale na przykład Justyna, moja żona, nie może zdzierżyć, bo dla niej jest tak żenujące to wszystko, że ona nie jest w stanie tego oglądać. Myślałem więc podobnym rodzajem zażenowania. I nie ma w tym niczego deprecjonującego... wszak tradycja patafizyczna do czegoś nas zobowiązuje... Jak patrzę na postać szefa z Biura, to nie mam wobec niego żadnej pogardy, ani dla niego, ani dla 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... no my tak mamy, szczęśliwcy, ale generalnie to dziewięćdziesiąt procent ludzi tak nie ma. I co? To jest ich wina? Może trochę tak, ale jednak, ale jednak w większości nie. I teraz to samo mam z bohaterami *Króla Ubu*. Że są postawieni, wobec wyzwania, które ich przerasta (to zresztą są poniekąd wzorce tragedii greckiej). Ubu jest postawiony wobec wyzwania, które go przerasta i teraz on z tymi jakimiś strzępami zbor-suczonych literackich wszechświatowych wzorców, jak ma się zachować, jak ma dorosnąć do sytuacji męża stanu? To jest w ogóle problem niemal Szekspirowski i jak najbardziej starożytny: mam teraz wziąć i sobie z tym poradzić, i powiedzieć to albo to. Momentalnie zaczynają się pewne mechanizmy wkładać w głowę, takie teatralne, bo o tym jest teatr też, 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, Ubu nieszczęsny, ja niczego takiego nie przeżyłem wcześniej. No to jak robimy? Są wzory, są wzory prapolskie dobrego umierania, prawda? Skądś to bierzemy, skądś bierzemy, z dziada na syna, bo ociec nie wrócili. Ja nie wiem teraz, na ile owe wzory dobrego umierania – że padł, że na drzwiach niesiony, jako ten kamień na szaniec, na stos ofiarny dyjament wystrzelon lekką rączką – na ile one trafiają do młodszych widzów, ja nie mam pojęcia. Wiem, że *Biuro* oglądają, ale na ile oni są w stanie złapać to wszystko, co tam jest trochę starszego, na ile Janek Wiśniewski padł jest im już obcy totalnie, a na ile... Ja nie wiem...

Wydaje mi się, że agresywna, zaskakująca polityczność teatru wraz ze skutecznymi przed kilkoma laty strategiami, takimi jak właśnie cytaty z popkultury, została przez ostatnie kilka lat 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”...

Tak, tak, tak (śmiech). W Krakowie może niekoniecznie... W niemieckim teatrze tak to funkcjonuje.

Wobec tego istotne pytanie brzmi: w jaki sposób teatr mógłby wobec tego funkcjonować, czy może działać na tym poziomie polityczności, gdzie raczej chodzi o zmianę sposobu myślenia, czy wyrwanie ze stereotypowego ukierunkowania, które nam funduje polityka? Jak może działać w sytuacji, w której strategia agresywnego ataku na widza chyba przestała działać, bo widz się po prostu przyzwyczaił?

No to staramy się stawiać pułapki na widza...

I o to właśnie chcę zapytać, bo mam wrażenie, że te pułapki są w pana nowych spektaklach...

I co, że oni nie łapią się na te pułapki...?

Nie, zostawmy na razie w spokoju „ich”, bo nie wiemy jeszcze do końca, jak to działa, to wciąż są nowe przedstawienia. Ja pytam raczej o tę strategię, czy ona jest świadoma, ta strategia pułapek. I czy można by ją nazwać nową strategią polityczności.

Myślę, że ona odpowiada na zmiany w mentalności widza. Widz rzeczywiście do pewnych rzeczy się przyzwyczaja. I oczywiście, że jest

tak, że on się przyzwyczaja do tego, że będzie atakowany – nie wiem – politycznością teatru, dajmy na to. No super, to zapraszamy ich do Ubu, gdzie polityczność teatru doprowadzona jest już do takiego stężenia złego gustu, banału, komunau właśnie, że zobaczymy, czy wtedy nie przejdziemy na drugą stronę. Na takiej zasadzie, na jakiej można sobie pójść do ekskluzywnej, niszowej perfumerii i kupić za duże pieniądze perfumy, które tak śmierdzą, tak śmierdzą nieprawdopodobnie, że pecunia jednak olet, 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. Zabiegi czysto, powiedziałbym, estetyczne, no 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 szybcie w dziupli. On tak ma mimowolnie przy pomocy smaru, a ja teraz na to wydam z premedytacją kilkaset złotych. Estetyzujące do kwadratu zabawy, które może są charakterystyczne dla pewnej cywilizacji przesytu itd., itd., itd. Dystynkcja, bla, bla, bla... Ale... ale... ja zamierzałem w Ubu dojść do pewnej granicy. To znaczy, żeby rzeczywiście widzowie przyszli i pomyśleli sobie: eee, no, eee, no czegoś tak żenującego na scenie – tej scenie – ja jeszcze nie widziałem. No tacy dobrzy aktorzy w tym naszym Starym Teatrze, i co oni z siebie robią, prawda? No... no... Zaratustra. Zaratustrą wielkim był, głębinowym nieprzytomnie, par excellence, jak by to powiedzieć, i co tutaj z nim wyrabiają, prawda? (śmiech) No, nie no, beznadziejne, a takie po linii najmniejszego oporu te kostiumy, takie, że tego, no nie? A ta? Jezu..., obrzydliwe... Zresztą światło jest obrzydliwe, no przecież Justyna potrafi ładnie jednak, w sumie ładnie poświecić, z najlepszej tradycji... tej, Felice Ross, dajmy na to, a tutaj, proszę bardzo, no paździerz, i śmierdzi, i tego, nie. Znaczą robiliśmy sobie taki troszkę konkurs ze współpracownikami, jakby tu jeszcze bardziej żenująco. 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, nie? (śmiech) A jednocześnie zachwycamy się *House of Cards*, gdzie poziom parahollywoodzkiego objawionego machiawelizmu jest miejscami też taki podstawowy, tylko że oni właśnie podają to w taki sposób: o, proszę, zobaczcie, jak was oszukują. Jak po prostu ten wasz głos jest nic nie ważny, bo jeden taki przyjdzie i będzie... wszystko zmanipuluje, no.

Ale wtedy pułapka Ubu polegałaby na tym, że wciągamy widza w tę żenadę i czekamy na taki moment, w którym przychodzi mu do głowy, że skoro to jest tak konsekwentnie budowane, skoro to są wszystko zawodowcy, z doświadczeniem, z autorytetem, to...

...to musi coś w tym być! (śmiech)

To może wiedzą, o co chodzi.

I to często jest oczywiście takie odwołanie się najprostsze do autorytetu. Aaa, skoro Picasso tak tego, tego gołąbka machnął, no to, kurczę, coś w tym musi być, no, to patrzmy, nie? ...Ooo, a jak Rothko, o Rothko, niby tam jeden kwadrat, dwa... To jest już troszkę też zabawa wywieszką, szyldem, marką. Narodowy Stary Teatr – no kurczę, ten aktor... A jak ostatnio zmieniliśmy ukłony na desperacko, panicznie entuzjastyczne, przegięte w ekstatyczności... nastąpiło szaleństwo, w aktorach i w publiczności coś się kompletnie przełamało, i teraz owacje trwają kilkanaście

minut, patafizyczna komunია dusz, aż panowie elektrycy już z rozpaczy nam światło wyłączają, bo chcą wreszcie iść do domu, a tu „autor! Autor!”

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...

Ale to nie jest spektakl o tym, że Polska jest do kitu.

Wiem, że nie. Mówię o takiej sytuacji, w której widzowie nie dadzą się wciągnąć w pułapkę i nie dojdzie się z nimi do jakiegokolwiek porozumienia...

Teatr ma tę przewagę, że nie można go wziąć i wyłączyć, iść na herbatę, albo... no po prostu olać ... Jest też pewien rodzaj trudu, wysiłku... Po pierwsze sześćdziesiąt minut jechałem do tego teatru, a śnieżycy była, a coś, a koleżankę zabrałem na randkę, no to... A może jej się podoba? To co, to sam wyjdę teraz? Z nią wyjdę? Będę negocjował, teraz? A nie wypada, ciągle jeszcze, nie? (śmiech) A ciągle nie wypada... A może to i dobrze, że nie wypada, a może ta konwencja akurat na... 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 niesamowite, niesamowita wartość. Z jednej strony, że my, ludzie teatru, ich mamy, a z drugiej strony dla nich, że my tu jesteśmy! Bo my możemy mieć każdego z *House of Cards*, ale tylko, jak na pilocie go puścimy. 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. To jest niesamowite, pierwotne doznanie. Jezu, jest, żywy aktor stoi tam, rozmawia, jest, fizycznie, tu! Nie, że go nagrali, to nie jaja są jakieś takie, nie? I to jest... cud.

Wrócę jeszcze do pułapek i tego podstawowego teatralnego stanu bycia ze sobą, który jest czymś innym niż uwznioślony w ostatnich dekadach akt komunikacji, mówienie o medium teatru. Bo oczywiście jest takie stereotypowe przekonanie, że jak jesteśmy razem, to całe zadanie polega na tym, żebyśmy się komunikowali. Że teatr jest aktem komunikacji a akt komunikacji polega na tym, że idzie komunikat ze sceny i on musi być odbierany przez widownię, widownia wysyła swoje komunikaty, no i pętla feedbacku toczy swój garb uroczy, a teatr staje się przestrzenią dialogu...

Był moment, strasznie ciężki, na próbach Ubu, kiedy ze wszech miar 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 i ładowali...

...w tych widzów...

A oni nie chcieli tego zrobić! I wydarzyło się coś takiego, właśnie kolejny cud teatru, mianowicie na którymś spektaklu, czwartym czy piątym, oni jakoś tak niby uderzali, ci narodowi aktorowie, ale żeby nie uderzyć, żeby przykrości dyrektorowi nie sprawić, czy reżyserowi, ale dyrektorowi, no i tak niby uderzali na aby aby. Aż tu jednemu z aktorów jego dmuchana pała wypadła. I wtedy widz złapał za tę pałę 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, że wchodzimy w taką konwencję... Bo strasznie irytująca jest konwencja nowoczesnego teatru, taka angażująca, ale żeby kulturalnie zaangażować, prawda? Bo jak robimy demokratyczny teatr, demokratycznie tutaj wspólnie, tego, będziemy niby razem 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 był zabieg, że sam 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 dziesięć 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.

Jeśli mówimy o demokracji teatru, to chciałbym porozmawiać o Oliverze Frłjciu i jego niezrealizowanej *Nie-Boskiej komedii*. Bo on, jak rozumiem, chciał tak pracować z aktorami, by uruchomić proces emancypacyjny w hierarchicznym teatrze nieobecny...

Nie, Frłjć chciał aktorów zmanipulować. Chciał zrobić z aktorów szahidów w swojej sprawie i grał tylko na siebie. 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. 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. Ostatni dzień Olivera Frłjcia i jego współpracowników tutaj nastąpił, kiedy zobaczyłem, co on każe, czy też proponuje mówić ze sceny aktorom. Że młody aktor ma wyjść na scenę przed widzów i powiedzieć: „To jest spektakl o zdrajcach i bohaterach. Zdrajcy to: Anna Dymna, Mieczysław Grąbka...” i wszyscy aktorzy, od najstarszego do najmłodszego, którzy zrezygnowali, z bardzo różnych zresztą powodów, z wielotygodniowego jałowego klócenia się na próbach u Olivera Frłjcia. Więc „zdrajcy to oni, a bohaterów macie tu – przed sobą”. Taki był poziom przenikliwości tego spektaklu. I wtedy ja powiedziałem Frłjciowi: 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 Frłjicia a z drugiej przez śledczego redaktora Kęskrawca z lokalnej gazety, co to podbijał pseudopatriotyczny bębenek stenogramami z prób. 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?

W przypadku Frłjicia, jeżeli oczywiście wierzymy w to, co o swojej metodzie pracy mówi sam reżyser, mamy do czynienia z taką 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.

Tak jest. Tak jest. Absolutnie dyktatorski. Weź, wyjdź na scenę i powiedz, że koledzy to zdrajcy.

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, reżyser-skim. Mówię o tym przekonaniu, wyrażonym podobno w wiekopomnym dwuwersie 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.**

Pytanie, kto bierze odpowiedzialność za to, co się dzieje na scenie. Pytanie, kto bierze odpowiedzialność za to, co się dzieje w teatrze. Czy jakiś abstrakcyjny kolektyw bierze odpowiedzialność za to? Tyle władzy, ile odpowiedzialności. I odwrotnie. Nie możemy udawać po prostu, że, nooo, 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.

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

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 wyświecić 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 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. I to jest dosyć paradoksalne, że w momencie, kiedy się weszło, to już, no to co, no to sobie przeczytamy, my sobie damy radę. W Krakowie zresztą nie było tak agresywnie, jak u Warlikowskiego, że walczyli, rzucaли 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, to trudno, no to co – to część zabawy jest taka, nie? Ale widz? Niech wejdzie do teatru nieposzturchiwany, zdanie sobie wyrobi.

Czy to samo nie dotyczy, oczywiście w mniejszej skali, normalnej pracy teatru? Który próbuje wchodzić w taką relację z widzem, żeby zmieniać jego 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?

Ależ absolutnie...! Dlatego rozstaliśmy się z kolegą Frłjiciem. Bo miałem wrażenie, że mam do czynienia z osobą absolutnie nieodpowiedzialną. Której zależy na rozkręceniu i żeruje na rozkręceniu maksymalnie... Najlepiej, żeby się polała krew. Bo wtedy teza, kretyńska zupełnie, zostanie udowodniona, prawda? Że antysemitki 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...

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.

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 ocenić. Zapraszamy na *Nie-Boską komedię* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego i zobaczymy, czy się opłacało poczekać, żeby mieć *Nie-Boską komedię*. 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 Frlijcia 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.

Czy nie jest tak, że Frlić doprowadził do maksimum coś, co jest normalną niemal praktyką pewnego rodzaju teatralnej socjotechniki, która pozwala zrealizować plan tego jedyne dyktatora? Czy właśnie u niego nie jest tak, tak jak w tej chwili tę historię pan opowiada, czy to nie jest tak, że on uruchamia pewien proces socjotechniczny, pozwala mu się dziać, 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 jedynowładcy teatr zawsze, nieustannie jest instytucją politycznie problematyczną?

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.

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

Nie, nie, nie, nie możemy robić wszystkiego z ludźmi. Kiedyś czytałem we wspomnieniach Tarkowskiego, jak kręcąc *Solaris* powiedział aktorowi, że właśnie go zwalnia, że to 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 Frlijcia. Ja bym tego nie zrobił.

Znaczy nie dyktatura, tylko monarchia oświecona.

Znaczy: pytanie czy niszczy „dla dobra spektaklu”. Czy niszczy ludzi? Ale to jest pytanie też do Grotowskiego, do Lupy, on opisując Grotowskiego swego czasu świetnie mimowolnie siebie opisał. No i oczywiście to jest pytanie, o to, a kim by był taki na przykład Cieślak, gdyby się nie odważył? No tak, no zmarnowany, przedwcześnie zmarły... ale tak to, co by było? Prowincjonalny aktor... Może miałby miłe, sympatycznie życie osobiste i grałby gdzieś...

I żyłby długo i szczęśliwie.

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?

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

To znaczy jakich? Demokracja pracownicza?

Na przykład...

Jedna wielka Christiania. Teraz głosujemy. Co godzina.

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

Wolne żarty. Stary Teatr jest instytucją, w której pracuje niemal dwieście osób, ze szczegółową strukturą organizacyjną – bynajmniej nie poziomą jedynie – układem zbiorowym, 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.

A czy nie jest tak – zapytam jeszcze inaczej – czy nie jest tak, 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...

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 przez niego władzy w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, czy w Teatrze Polskim we Wrocławiu. I teraz... to jest najbardziej rażący przykład, no bo mamy też do czynienia z wielkim twórcą teatralnym.

Według tego, co pan powiedział przed chwilą, to sprawowanie tej ukrytej władzy można usprawiedliwić jakością dzieła, które się...

Czy jakością jednego dzieła, czy jakością tego, w jaki sposób gangrenuje cały system, który tutaj jest? Bo przecież trzeba zapytać, 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 plemię Wajdy. 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 Generalową, a Anna Radwan Płatonowem u Konstantina Bogomołowa. Przykłady można mnożyć, bo zespół Starego jest i wspaniały, i wszechstronny.

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. Natomiast wzięcie odpowiedzialności za teatr, oznacza wzięcie odpowiedzialności za zespół, dopuszczenie go do głosu i reagowanie na płynące od niego sugestie...

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.

To oznacza, że ta teatralna dyktatura jest bardzo oświecona i otwarta na swoich poddanych...

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 dwanaście osób na, nie wiem, na sześć tygodni grania spektaklu i potem do widzenia. No, ale przepraszam: 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. 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.

Wciąż nie daje mi spokoju ta teza, że liczy się tylko jakość artystyczna kolejnych premier?

Tak.

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

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 robi zespołowi. 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.

Rozmowa ukazała się na *E-teatr* 20 czerwca 2015 roku.

Skróty pochodzą od Redakcji.