

Teatr jest gdzie indziej

DARIUSZ KOSIŃSKI

Przyznanie Janowi Klacie Europejskiej Nagrody Teatralnej to najlepszy dowód, że najwyższy czas przestać opowiadać anegdotki o barbarzyńcy z irokezem.

ŚRODOWISKOWA AGENCJA SZEPTANYCH informacji ogłasza, że bezsensowne i szkodliwe nie tylko dla Starego Teatru, ale i dla obecnego Ministerstwa Kultury pozbawienie Jana Klaty dyrektury sceny przy ulicy Jagiellońskiej było inicjatywą krakowskiego saloniku mającego swoje dojścia do najwyższych ministerialnych uszu. Chętnie wierzę. Taki Kraków nigdy nie rozumiał i nie miał ochoty rozumieć teatru Klaty, co też i nie dziwi, bo to teatr radykalnie antysalonikowy, przypominający, co chwila, że intelektualne elity żyją w fikcji, której obraz próbują narzucić na rzeczywistość, obrażając się na to, że nie chce się pod nim zmieścić.

Salonik się obruszył, uszko wysłuchało, Kłata dyrekturę stracił, a Stary Teatr wrócił tam, gdzie być lubi – na salonikową kanapę. Może za wcześniej jeszcze na takie oceny, ale wydaje mi się, że wydarzenia sprzed półtora roku będą kiedyś uznane za przełomowe, a ich aktorzy zostaną przez jakiegoś pedantycznego historyka rozliczeni imiennie i skrupulatnie. Co oczywiście nie naprawi szkód wyrządzonych polskiemu teatrowi i kulturze, ale przynajmniej rozdzieli sprawiedliwie zasługi. Pochwaleni niech będą biblioteczni poszukiwacze.

Tymczasem w sobotę 18 listopada Jan Kłata, jako jeden z sześciu tegorocznych laureatów, odebrał w Teatrze Aleksandryjskim w Petersburgu Europejską Nagrodę Teatralną w kategorii „Nowe Rzeczywistości”. Wcześniej Premio Europa di Teatro otrzymali spośród Polaków Krystian Lupa (nagroda za całokształt twórczości) i Krzysztof Warlikowski (w tej samej kategorii, co Kłata). Prestiżowe wyróżnienie, oznaczające zaliczenie do elity europejskich reżyserów, przyznawane przez grupę prawdziwych teatralnych wyjadaczy, to oczywiście powód do dumy i gratulacji, ale – składając je reżyserowi – chciałbym potraktować Premio Europa

jako sygnał, że najwyższy czas skończyć z umieszczaniem Jana Klaty w kategorii najeźdźców definiowanych przez to, że bezpardonowo atakują establishment i wywołują oburzenie w pocziwych rewirach Krakowa. Pewien profesor filozofii kiedyś zupełnie serio spytał mnie: „Jak to możliwe, że dyrektorem narodowego teatru jest facet z irokezem?”.

Wnuczek Konrada

Jan Kłata jest teatralnym wnukiem Konrada Swinarskiego. Mniej skrótowo rzecz ujmując: były dyrektor sceny przy Jagiellońskiej to jeden z najwyrazistszych kontynuatorów teatru inscenizatorów, którego stolicą był w latach 70. ubiegłego wieku Kraków. Najważniejszym, choć dziś fałszywie ucukrowanym jego przedstawicielem był właśnie Konrad Swinarski.

Kłata nie mógł bezpośrednio widzieć żadnego z jego przedstawień. Nie sądzę też, by specjalnie interesował się jego twórczością, czerpał z niej świadome inspiracje. Chodzi raczej o podobną postawę, daleką od współczesnych poszukiwań bardziej demokratycznych i emancypacyjnych praktyk artystycznych i instytucjonalnych, co w oczach ich zwolenniczek i zwolenników umieszcza Klatę na pozycji dość tradycyjnej, jeśli nie wręcz konserwatywnej.

Reżyser nie ukrywa, że w swojej pracy zachowuje władzę autorską, słuchając i będąc otwartym na propozycje współpracowników, ale też rezerwując dla siebie prawo do podejmowania ostatecznych decyzji. I ponoszenia za nie odpowiedzialności. W rozmowie, którą odbyliśmy przed kilku laty jeszcze w gabinecie dyrektorskim przy Jagiellońskiej, a która opublikowana została w pierwszym numerze „Polish Theatre Journal”, ten wątek powracał wielokrotnie: „kto ponosi odpowiedzialność, musi podejmować decyzje”,

„tyle władzy, ile odpowiedzialności – i odwrotnie”.

Taka postawa stanowi fundament teatru inscenizatora rozumianego jako ten, kto wybiera, komponuje i w przemyślany sposób montuje całość przedstawienia, korzystając z pomysłów swoich i cudzych. Ale nie tylko. Bo teatr inscenizatora to teatr odwołujący się do bardzo konkretnego materiału, najczęściej literackiego, który w wyrazisty, autorski sposób interpretuje i przetwarza w wypowiedzi sceniczne, opatrzone silną, własną sygnaturą.

Czterdzieści lat temu taki właśnie teatr, przeznaczony w zasadzie dla inteligencji, „ludzi nawykłych do czytania książek”, królował na scenach polskich. Jego krakowska wersja o tyle różniła się od innych, że sygnatura autorska bywała tu bardzo mocna, wręcz agresywna. Dziś już się tego zazwyczaj nie pamięta, ale to właśnie przedstawienia Konrada Swinarskiego, zarówno szekspirowskie, jak i romantyczne, atakowały bezpardonowo zbiorowe wyobrażenia i przekonania, kwestionując utarte wierzenia i podniosłe schematy. Teatr Swinarskiego, przy całej swojej złożoności i obfitym zapleczu intelektualnym, wywierał najsilniejsze wrażenie i pamiętany jest z wyrazistych, mocnych pomysłów (demontaż oka Opatrzności w „Nie-Boskiej”, chłopci jedzący jaja w „Dziadach”). Jeśli do tego dodać jeszcze oczywiste inspiracje i związki niemieckie, to okaże się nagle, że Klatę łączy ze Swinarskim o wiele więcej, niż mogłoby się na pozór wydawać...

Mocne brzmienia uczonej sieci

Podobnie jak Swinarski przed laty, Jan Kłata tworzy teatr mocny, czyli oparty na wyrazistej interpretacji lub koncepcji, czasem wręcz na koncepcie. Mówiąc półżartem, przedstawienia Klaty powinni lubić specjaliści od PR-u, bo w jednej frazie można zawrzeć ich zasadniczy pomysł, wskazać najważniejsze przejawy oryginalności reżyserskiej propozycji.

Hamlet w opuszczonej i zdegradowanej Stoczni Gdańskiej, bohaterowie „Trylogii” w schronisku czy w szpitalu, Lear w Watykanie – to tylko najbardziej oczywiste przykłady. Moc pomysłów pracuje przy tym na wielu poziomach, nie tylko całości przedstawień, ale także pojedynczych, lecz zarazem jakoś emblematycznych, zapadających w pamięć scen (Apollo-Robbie Williams w finale „Orestei”, „Marsylianka” grana na piłach mechanicznych w „Spra-



Na próbie „Trojanek” Eurypidesa, Teatr Wybrzeże, Gdańsk, 5 września 2018 r.

wie Dantona”) czy postaci (moja ulubiona – Tadeusz Kościuszko jako Indianin w przeoczonych, ale znakomitych „Termopilach polskich”). Te pomysły wspólnie tworzą sieć inscenizacji, a nawet jej tekst. Bo jeśli jako inscenizator Kłata tworzy środkami teatralnymi określony komunikat, to jest dla niego charakterystyczne, że tka go z gęstej sieci wcale niełatwych nawiązań wymagających sporej wiedzy.

No bo teatr Kłaty jest uczony, erudytyjny, porusza się na dodatek równie swobodnie w tak zwanej kulturze wysokiej, jak i w tych sferach, które są z niej wykluczone. To właśnie sprawia tak wiele problemów i wywołuje tak znaczne nieporozumienia. Do teatru wciąż (a może nawet zwłaszcza?) chodzi się wszak i po to, by podnieść samoocenę kulturowego kapitału i odróżnić się od „konsumentów” disco polo, paradokumentalnych seriali i strzelanek wideo. Bardzo często nie dostrzega się przy tym, nie zna i nie rozumie ogromnego bogactwa kultury popularnej, które stanowi niezwykle rozległe zaplecze kulturowe i intelektualne teatru Kłaty.

Koneserzy najczęściej okazują się wobec niego ignorantami, bo rzadko odróż-

niają Radiohead od Talking Heads. Tę swoją niewiedzę niejako przerzucają na reżysera, oskarżając go, że spłaszcza swoje przedstawienie, zgniatając je „kulturą masową”. Tymczasem teatr Kłaty wcale nie wydaje mi się mniej „uczony” niż na przykład teatr Jerzego Grzegorzewskiego. Tyle tylko, że ten pierwszy chodził też i do takich szkół, o których ten drugi nigdy nie słyszał, dzięki czemu jego teatralne kompozycje utkane są z wielu różnorodnych nici, przyjmując często formę kulturowych patchworków.

DJ Kłata

Co powiedziano wyżej, odnosi się w szczególności do muzyki, czy też raczej – ścieżek dźwiękowych, które artysta tworzy na potrzeby kolejnych przedstawień. Już ładnych kilka lat temu Anna R. Burzyńska ukuła zręczną nazwę DJ Kłata, dostrzegając w układanych do każdego z przedstawień „setlistach” przemyślany środek twórczy.

To rzeczywiście jedna z najistotniejszych cech warsztatu reżysera: muzyka pozwala na zrównoważenie tego, co tekstowe, budowane na drodze interpreta-

cji. Od dawna wiadomo, że myślenie o kolejnym przedstawieniu reżyser zaczyna od słuchania muzyki i budowania jej zestawu tworzącego już nie tekst (choć i takie, tekstowe, wykorzystanie utworów muzycznych się zdarza), ale rodzaj afektywnego ciągu, atakującego zmysły i emocje.

Gdy na początku „H.” rozbrzmiewa „Seven Nations Army”, jego siła i znaczenie w kompozycji przedstawienia wynika z właściwego temu utworowi wstrzymywania napięcia, które jednocześnie ta sama muzyka buduje i wzmacnia. Powiedzieć, że w tej muzyce coś się zbliża i czai do skoku, to sprowadzić na poziom tanich metafor pewien proces doświadczany błyskawicznie wraz z pierwszym riffem. Takie momentalne uruchamianie organicznych procesów dzięki muzyce to jedna z najsilniejszych broni teatru Kłaty. Jej skuteczność nie zależy od tego, po jaką muzykę sięga. Wystarczy porównać finały „Utworu o matce i ojczyźnie” z kulminacyjną sceną „Wielkiego Fryderyka”, by zobaczyć, że DJ Kłata potrafi skomponować wokół muzyki znakomite sceny teatralne, niezależnie od tego, czy brzmi →

→ mu w uszach Boney M, czy Henryk Mikołaj Górecki.

Klata powiedział kiedyś, że „mojego teatru nie zrozumie, kto nie słuchał Joy Division na pirackiej kasecie”. Ta fraza zawiera całkiem poważne wskazówki, z których ta najbardziej wyrazista dotyczy słuchania muzyki w określonej sytuacji – w czasach dzikiej transformacji, na marnej jakości nośniku, ale za to z zaangażowaniem i współbrzmieniem z rzeczywistością, jakiego chyba depresyjna postpunkowa muzyka Iana Curtisa i kolegów nigdy już potem w Polsce nie miała. Niezależnie od swojej ogromnej wiedzy muzycznej, Klata używa muzyki popularnej właśnie jako narzędzia budzenia niejasnych wspomnień, przywoływania rozrzedzonych przez czas atmosfer, które miksuje z sytuacjami i obrazami teatralnymi, osiągając w najlepszych przedstawieniach prawdziwe wyżyny, na których tego, co teatralne, nie da się przełożyć na nic innego i nijak inaczej opowiedzieć.

W Polsce – nigdzie

O jego „polityczności”, potyczkach z polskością, krytycznym stosunku do mniej lub bardziej aktualnych stanów sytuacji mówiono już wiele razy. Etykieta artysty prowokującego, zaangażowanego politycznie i społecznie, która przylgnęła do Klaty dość wcześnie, sprawia, że niektóre z jego przedstawień wywołują poważne nieporozumienia albo rozczarowanie.

Bodaj najgłośniejszym *qui pro quo* była afera wokół wystawienia „Do Damaszkę”, której absurdalny idiotyzm byłby nawet zabawny, gdyby nie jej groźne w dłuższej

Myślenie o kolejnym przedstawieniu
Klata zaczyna od słuchania muzyki
i budowania jej zestawu, który podczas spektaklu będzie atakował nasze zmysły i emocje.

perspektywie skutki. Komiczna dla postronnych obserwatorów awantura na widowni Starego Teatru odsłoniła jednak fundamentalną niezborność między żywioną przez wcale niemałą część publiczności i ministerialne władze fantazją o teatrze a współczesnymi praktykami i językami scenicznymi.

W dotychczasowym dorobku Klaty jest całkiem sporo przedstawień, które uznane zostały za porażki, w jakiejś mierze dlatego właśnie, że zrobił je reżyser, od którego – mniej lub bardziej świadomie – oczekuje się politycznej brutalności i jednoznacznego zaatakowania wspólnotowych wyobrażeń. Takim niezwykle interesującym przypadkiem był dyptyk „królewski” ze Starego Teatru, łączący Ubu Alfreda Jarry’ego i szekspirowskiego Leara. Zrealizowane w odstępie dwóch miesięcy przedstawienia, o wyraziście odmiennej estetyce, zdecydowanie nie mieściły się

w oczekiwaniach (także wzbudzanych przez PR-owe zapowiedzi).

Ani „Ubu król” nie był satyrą na Polskę, ani „Król Lear” nie był atakiem na pamięć o Janie Pawle II. Oba przedstawienia nie miały dobrej prasy i nie zyskały popularności, być może dlatego, że dla części publiczności były zbyt złożone, podczas gdy dla innej – już z założenia „barbarzyńskie”, więc niewarte namysłu. W efekcie bodaj nikt nie przyjrzał się im z uwagą i nie zastanowił nad tym, co znaczy rozgrywanie przejmującego dramatu starego i chorego władcy będącego echem polskiego papieża w zestawieniu z tragikomedią groteskowych prostaków, których historia przeraża i miazdzy. Nawet tak oczywista opozycja między październikiem i glamoirem, jaką w swoich scenografiach proponowała Justyna Łagowska, nie została chyba uważniej skomentowana.

Wspominam o tym, bo mam nieustannie wrażenie, że między polską publicznością, także (a może przede wszystkim) tą, która entuzjastycznie oklaskuje jego „Wesele”, a Janem Klatą jest jakieś fundamentalne nieporozumienie. Bo gdybym miał uczciwie wskazać, co sprawia, że teatr Klaty budzi moje autentyczne zainteresowanie, to powiedziałbym, że to, iż zawsze jest gdzie indziej. Ani na prawicy, ani na lewicy, ani nawet w centrum, ale zawsze w miejscu własnym, ustanawianym niezależnie od mód, intelektualnych presji i poprawności. Aż strach użyć tego słowa wymalowywanego nawet na dziobach pociągów i samolotów, ale może właśnie tu użyć go trzeba – teatr Jana Klaty to scena niepodległa.

© DARIUSZ KOSIŃSKI