

Duch czasu i duch twórczości

„Odpowiadam nie tylko wobec organizatora i zespołu ludzi, którzy mi ufają, ale także wobec ludzi, którzy przejmą Teatr Klasyki Polskiej, gdy ja przestanę nim kierować” – mówi **Jarosław Gajewski** w rozmowie z Jackiem Kopcińskim.

JACEK KOPCIŃSKI 27 marca, w Międzynarodowy Dzień Teatru, został powołany Teatr Klasyki Polskiej. Nowy teatr poprzedziła działalność Fundacji Teatr Klasyki Polskiej, która w latach 2020–2022 dała osiem premier. Spektakle te zwróciły uwagę publiczności, ale krytycy i środowisko teatralne niespecjalnie się nimi interesowali. Dopiero powołanie TKP wzbudziło reakcję, a to z powodu budżetu, w który teatr został wyposażony przez ministra kultury. Chodzi o niebagatelną sumę dziesięciu milionów złotych. W tej sprawie zabrało głos wielu poważnych przedstawicieli środowiska teatralnego. W oświadczeniach publicznych i rozmowach kularowych stwierdzili oni, że w czasach, kiedy teatry publiczne borykają się z brakiem funduszy na realizację zaplanowanych premier i organizują publiczne zbiórki pieniędzy (przykładem ostatnia akcja teatru w Legnicy), teatr, który nie ma swojej siedziby, który dopiero rozpoczyna działalność, został zbyt hojnie wyposażony. Pojawiła się też sugestia, że Teatr Klasyki Polskiej jest instytucją powołaną przez PiS dla zrównoważenia dominacji lewicowego światopoglądu i związanej z nim estetyki w polskim teatrze.

JAROSŁAW GAJEWSKI Ta sugestia w mojej ocenie zdecydowanie przecenia możliwości instytucji, jaką jest TKP. Lekceważy też sztukę...

KOPCIŃSKI Na pewno jedną z jej możliwych postaci – kostiumowy teatr dramatyczny. Pełnisz obowiązki dyrektora TKP, bierzesz więc odpowiedzialność nie tylko za kształt artystyczny nowej instytucji, ale także za przyznany jej budżet. Chciałbym Cię prosić o odniesienie się do krytyki sformułowanej pod adresem ministerstwa i TKP, przede wszystkim jednak o wytłumaczenie przyczyny tak wielkiej dotacji. Dlaczego tak dużo pieniędzy trafiło na konto teatru i jak będą one wykorzystane?

GAJEWSKI Nie umiem się odnieść do środowiskowej krytyki na tyle, na ile ją znam, i nie całkiem ją rozumiem, ponieważ nie jest merytoryczna. Czasami słyszę, że te pieniądze należały się komuś innemu, a nie TKP, i tę część „krytyki” rozumiem. Sądzę jednak, że nie ma tak prostego przełożenia, nasza instytucja nie otrzymała pieniędzy, które

mogły trafić do innych teatrów. Jej budżet nie został stworzony poprzez uszczuplenie jakiegokolwiek dotacji. Jednocześnie nikt nie pyta o rzeczywisty koszt prowadzenia takiej instytucji, jaką tworzymy. Instytucji, która ma określone cele, swój program i konkretne plany repertuarowe przedstawione na stronie ministerstwa. Nikt też nie odnosił się do naszych wcześniejszych działań w ramach Fundacji Teatr Klasyki Polskiej, bo ich zwykle nie znał. Spotykam się raczej z próbą emocjonalnego zdeprecjonowania mnie i całej instytucji. Mówię zarówno o ludziach ze środowiska teatralnego, jak i o przedstawicielach części prasy. Owszem, to prawda – odpowiadam teraz za bardzo duże pieniądze, choć nie jest to suma dziesiątków milionów złotych. Konkretnie jest to siedem milionów pięćset tysięcy, które od marca do grudnia przeznaczymy na cele publiczne. Czyli na zbudowanie podstaw instytucji państwowej, która będzie warsztatem pracy dla wielu pokoleń artystów teatru. Która stanie się miejscem praktyk dla cennych, a zaniedbanych umiejętności – i przede wszystkim uzupełni braki w obecności klasyki polskiej w polskich teatrach.

KOPCIŃSKI O tych brakach chciałbym porozmawiać nieco później, na razie zostanmy przy budżecie TKP. Jak został on skonstruowany i jak zamierzasz wydać te siedem i pół miliona do końca roku?

GAJEWSKI Na początek przypomnę, że energia statyczna jest wyższa od energii kinetycznej, to znaczy: żeby wprawić coś w ruch, trzeba wygenerować więcej energii, niż żeby utrzymać rzecz w ruchu. Teatr, który ma własną siedzibę, magazyny, bazę materiałową, który w końcu ma własny zespół, potrzebuje o wiele mniej środków niż teatr, który dopiero powstaje, a na dodatek ma ambicję prezentować przedstawienia w całej Polsce. W tej chwili jesteśmy w momencie przejmowania od Fundacji Teatr Klasyki Polskiej jej zasobów i uzupełniania ich o narzędzia konieczne do funkcjonowania instytucji. Dla przykładu – osiemdziesiąt procent kostiumów z tych ośmiu przedstawień, o których wspominałeś, było wypożyczane. Chcemy je mieć na własność, kupujemy je więc od najemców albo szyjemy kopie od nowa. Do ich przechowywania, a także do przechowywania kilku scenografii i rekwizytów potrze-



Noc listopadowa, reż. Leszek Zduń, Teatr Klasyki Polskiej [2022]

bujemy około czterystu metrów kwadratowych magazynu, który będziemy wynajmować. Potrzebujemy też co najmniej dwustu metrów kwadratowych powierzchni biurowej oraz powierzchni na sale prób. Rozmawiamy w Oficynie Ermitażu, naszej siedzibie, gdzie jest około sto metrów powierzchni biurowej, która będzie wykorzystywana również jako miejsce debat i ekspozycji. Organizujemy kancelarię prawną i biuro prasowe, które także musi mieć swoje miejsce do pracy. Znaleźliśmy już lokale, w których będzie pracować księgowość, kadry, płace, mamy też miejsce na serwerownię, salę konferencyjną i miejsce prezentacji projektów przygotowywanych spektakli. Przygotowujemy również własną pralnię i prasownię kostiumów, bo tak będzie taniej, choć oczywiście nie obejdziemy się bez zaprzyjaźnionych pracowni krawieckich Teatru Narodowego, Teatru Polskiego, Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Bez nich w zasadzie żaden teatr grający dzisiaj klasykę w Warszawie nie może się obejść.

KOPCIŃSKI Czy jest to współpraca instytucjonalna?

GAJEWSKI Na razie nie. Od trzech lat korzystamy z dobrej woli i czasu rzemieślników z tych pracowni.

KOPCIŃSKI A co ze scenografią, rekwizytami, całym zapleczem technicznym?

GAJEWSKI Scenografię i rekwizyty tworzymy również w oparciu o zewnętrzne źródła pracy.

Jednak budowanie zaplecza materiałowego to nie wszystko. Pieniądze ministerstwa przeznaczamy na około czterdzieści pięć etatów, w tym na około dwadzieścia etatów aktorskich. Plan rozwoju instytucji jest taki, że proporcje zespołu artystycznego i zespołu obsługującego całą instytucję wynoszą jeden do trzech. Jedną część to zespół artystyczny, trzy części to zespół administracyjny, zespół techniczny i pozostałe zespoły obsługi przedstawień. Od stycznia dołączą do nas kolejni aktorzy, którzy obecnie mają różne zobowiązania zawodowe. Do końca sezonu 2024/2025 zamierzamy osiągnąć liczbę około trzydziestu etatów aktorskich.

KOPCIŃSKI Wyjaśnij dokładniej, na czym polega to przejmowanie zasobów Fundacji TKP. Przecież fundacja także korzystała z dotacji ministerialnych. Czy teatr nie kupuje więc dóbr sfinansowanych wcześniej z publicznych pieniędzy?

GAJEWSKI Nie kupujemy tych dóbr od fundacji, lecz od podmiotów, które jej je wypożyczały. Tworzymy od nowa rzeczy, których nie można kupić. Fundacja jest bytem prawnym, który podpisał umowę z ministrem na prowadzenie tej instytucji. Do pewnego stopnia jest więc współorganizatorem tej instytucji. I głównym dostawcą energii na start. Osiem przedstawień, baza materiałowa, kostiumowa, to jest nie najgorszy początek. Dodam, że fundacja jest obecnie niezależnym bytem prawnym, ma swoje władze i plany. Najważniejsze dla nas jest w tej fundacji to, że pierwszym punktem jej statutu jest wspieranie instytucji Teatru Klasyki Polskiej. To ona ma uzupełniać jego budżet na



fot. Piotr Babisz / Teatr Klasyki Polskiej

Zemsta, reż. Michał Chorościński, Teatr Klasyki Polskiej [2020]

produkcję i eksploatację przedstawień. Jest to powszechna praktyka, że instytucja powołuje na swoje potrzeby fundację. Natomiast my jesteśmy jednym z dwóch wyjątków w kraju, gdzie to fundacja coś stworzyła i na podstawie działalności tej instytucji państwo, reprezentowane przez ministra kultury, instytucjonalizuje tę działalność, żądając od fundacji jej wsparcia na rzecz TKP. Na podstawie stosownej umowy cały majątek, który został stworzony przez fundację, a pochodził z różnych źródeł, głównie publicznych, ale także prywatnych, jest w dyspozycji instytucji Teatru Klasyki Polskiej.

KOPCIŃSKI Więc nie ma takiej sytuacji, że Ty jako były prezes fundacji sprzedajesz obecnemu pełniącemu obowiązki dyrektora Teatru Klasyki Polskiej dobro, które wcześniej zostało wytworzone za państwowe pieniądze?

GAJEWSKI W TKP nie ma miejsca na tego typu praktyki. Jesteśmy instytucją państwową, co oznacza, że od samego początku podlegamy i będziemy podlegać różnym kontrolom. Właśnie się przygotowujemy do najważniejszej z nich, czyli do tej pierwszej, kompleksowej, która będzie pod koniec roku. Zdaję sobie sprawę, że zakres wiedzy potrzebny do prowadzenia takiej instytucji się dzisiaj zmienia. I że mogą się pojawić błędy. Dlatego postrzegam tę kontrolę jako coś, co da mi nową wiedzę i wyobrażenie o potencjalnych zagrożeniach. A jest ich sporo, i to na każdym kroku.

KOPCIŃSKI Czy spektakle prezentowane przez TKP w całej Polsce będą biletowane? Spojrzałem na stronę Waszego teatru i zauważyłem, że wstęp na *Śluby panięskie* grane w Ostrołęce był wolny. Zyski nie są Wam potrzebne?

GAJEWSKI Wpływy oczywiście są niezbędne dla utrzymania kondycji instytucji i jej rozwoju. Gramy ten spektakl w trybie promocyjnym, licząc na to, że za chwilę zostaniemy tam zaproszeni z całym czteroczęściowym Festiwałem Fredrowskim. Mamy też nadzieję, że Festiwal Mrozkowski, który produkujemy od roku 2021, również zawita do Ostrołęki.

KOPCIŃSKI Festiwal to jest cykl kilku przedstawień tego samego autora pokazywanych dzień po dniu w tym samym ośrodku. Ile razy w tym roku udało Wam się taki festiwal zagrać?

GAJEWSKI W czerwcu zorganizowaliśmy Festiwal Fredrowski w Łazienkach. W ciągu trzech dni zagraliśmy sześć przedstawień przy frekwencji przekraczającej liczbę dostępnych biletów. W sierpniu daliśmy suplement do tego festiwalu w przestrzeniach plenerowych wokół Ermitażu w Łazienkach. We wrześniu ruszamy z tym festiwalem w Polskę. Na ten moment mamy już podpisaną umowę z trzema ośrodkami.

KOPCIŃSKI Tylko z trzema? Przecież spektakle objazdowe z gwiazdorską obsadą, produkowane przez liczne prywatne firmy producenckie (Teatr Gudejko czy Tito Productions), odwiedzają wiele różnych ośrodków. Podobnie teatry publiczne i niezależne, które co roku biorą udział w ambitnym artystycznym programie Teatr Polska Instytutu Teatralnego w Warszawie.

GAJEWSKI Kooperacja TKP jest dopiero budowana. Na razie korzystamy z przychylności rozmaitych władz i instytucji. Nasze spektakle wymagają znacznie większej logistyki transportowej i technicznej niż kameralne przedstawienia produkowane przez wymienione przez

Ciebie teatry. Na razie wynajmujemy transport. Być może w grudniu będziemy mieć dwa samochody, które w ciągu dwóch lat wygenerują widoczne oszczędności – w stosunku do tego, jak fundacja wydawała pieniądze na transport i przemieszczanie się.

KOPCIŃSKI Tegoroczne objazdy były jednak nieliczne, a fundusze ogromne.

GAJEWSKI Z liczby przedstawień będziemy się rozliczać pod koniec roku, choć z całą pewnością będzie ich mniej niż w roku przyszłym, kiedy to planujemy zagrać około dwustu spektakli. W tym roku zajęliśmy się przede wszystkim organizacją instytucji teatru. Mimo to gramy sporo i nie tracimy kontaktu z widzami (na październik mamy zakontraktowanych dwadzieścia jeden przedstawień, podobnie będzie w listopadzie i grudniu). I stale budujemy też sieć ośrodków i teatrów, które mogłyby z nami współpracować. We Francji mają ciekawy system. Do centrali w Paryżu przychodzi trupa, gra kawałek swojego przedstawienia i jeśli się spodoba, całe przedstawienie ma zapewnionych po kilka pokazów w kilku ośrodkach. Taki system zapewnia bezpieczeństwo finansowe dla produkcji objazdowych. Z kolei w Finlandii są dziesiątki domów produkcyjnych, które mają swoje sceny. I te sceny nawzajem się wymieniają tym, co powstaje wokół nich. W zachodnich teatrach istnieje też system, który nazywa się *rigs theater*. Tworzą go teatry bez siedziby, finansowane przez państwo, które mają za zadanie eksploatować przedstawienia specjalnie przygotowane do objazdu, a wyprodukowane wcześniej przez stałe teatry. To także jest dla nas jakimś punktem odniesienia.

KOPCIŃSKI Czy tegoroczne pieniądze przeznaczone będą również na wynajęcie sal w Warszawie?

GAJEWSKI Tak, na przykład w Łazienkach. Wejście do teatru w Starej Oranżerii – która jest przede wszystkim eksploatowana przez Polską Operę Kameralną – kosztuje niemałe pieniądze. Musimy się jednocześnie adaptować do rygorów postawionych przez konserwatora zabytków i ministra kultury.

KOPCIŃSKI Musicie się też podporządkować rygorom ministra finansów. Czy Wasza dotacja będzie rozliczona w tym roku? Czy też budżet jest tak skonstruowany, by można było z niego czerpać w przyszłym roku i następnych latach?

GAJEWSKI Nie ma takiej możliwości, żebyśmy nie wydali w tym roku powierzonych nam środków. I wszystko będzie oczywiście do sprawdzenia.

KOPCIŃSKI Przyszły rok to będzie czas po rozruchu.

GAJEWSKI Nie, rozruch potrwa do marca 2025.

KOPCIŃSKI Liczycie więc na kolejne dziesięć milionów przez kolejne dwa lata?

GAJEWSKI Liczymy na więcej, ponieważ chcemy się dynamicznie rozwijać. Dążymy do tego, aby mieć przynajmniej dwa zespoły, które będą jeździć na zmianę. Jeden pracujący, w miarę możliwości, w Warszawie,

drugi w trasie. Jednocześnie szukamy własnej sceny. W Centrum Przemysłów Kreatywnych na Pradze przy ulicy Mińskiej 65 jest duża przestrzeń po dawnych zakładach drukarskich. Niewykluczone, że w znaczącej części będzie ona oddana do naszej dyspozycji. Tam można zrobić bardzo duży spektakl, zagrać na przykład *Nie-Boską komedię*, *Księżdzę Marka* czy nawet *Noc listopadową*. Niemniej na razie nie widzę tam przestrzeni na scenę kameralną. Taką, jaką mamy w Starej Oranżerii, gdzie gramy m.in. *Powrót posła* Juliana Ursyna Niemcewicza, utwór, który dwieście czterdzieści lat temu miał tam swą prapremierę.

KOPCIŃSKI Plany teatru są bardzo ambitne, zastanawiam się, czy zdążysz je zrealizować. Na jak długo podpisałeś swój kontrakt pełniący funkcję dyrektora?

GAJEWSKI Do 30 sierpnia 2024. W każdej chwili mogę jednak zostać odwołany.

KOPCIŃSKI Jednocześnie chyba spodziewasz się, że zostaniesz powołany na dyrektora?

GAJEWSKI Zabiegam o to, ale pozostaje pytanie, jak długi będzie ten kontrakt? Zdaję sobie sprawę, że tutaj odpowiadam nie tylko wobec organizatora i zespołu ludzi, którzy mi ufają, ale także wobec tych ludzi, którzy te instytucję przejmą, kiedy ja z niej odejdę.

KOPCIŃSKI Wynik wyborów z pewnością będzie miał wpływ na jej losy.

GAJEWSKI Z pewnością, mam jednak nadzieję, że praktyka artystyczna, której daliśmy początek, nie zostanie przerwana.

KOPCIŃSKI Mówisz o stylu pracy na tekstach klasycznych?

GAJEWSKI Mówię zwłaszcza o praktykach aktorskich i reżyserskich. A także o praktyce uważnego czytania tekstu i grania go w wersji oryginalnej. Mówię o wierszu jako najwyższej formie mowy scenicznej, której wszyscy aktorzy uczą się w szkołach, a potem nie mają gdzie jej praktykować, bo dla wielu reżyserów wiersz jest przeszkodą. Znaczna część naszego repertuaru klasycznego jest pisana wierszem. Jeżeli nie będziemy potrafili poradzić sobie z tą formą, pozostanie nam jedynie przepisywanie tych tekstów.

KOPCIŃSKI Czy dlatego do reżyserii Fredry zatrudniłeś Michała Chorościńskiego, aktora znanego głównie z seriali?

Znaczna część naszego repertuaru klasycznego jest pisana wierszem. Jeżeli nie będziemy potrafili poradzić sobie z tą formą, pozostanie nam jedynie przepisywanie dawnych tekstów.

Jarosław Gajewski

czytaj dalej ▶

GAJEWSKI To Michał Chorośński zaproponował mi granie w dwóch reżyserowanych przez siebie tekstach fredrowskich. Obu nas zatrudniał wówczas przedstawiciel fundacji. Chorośński bardzo dobrze czuje wiersz fredrowski. Co ważniejsze, jest bardzo otwarty na to, co ludzie z większym od niego doświadczeniem wnoszą do spektaklu. Sprawa wiersza to jest rodzaj ustalenia konwencji przez reżysera. Rodzaj ustalenia sposobu porozumiewania się z aktorami i porozumienia się aktorów z widownią. Ta konwencja obecnie zanika. Trzeba ją na nowo ustanawiać. Wiersz staropolski, oprócz pewnych reguł wersyfikacyjnych, składniowych, leksykalnych, musi być odkryty przez poszczególną indywidualność aktorską na potrzeby konwencji, którą dyktuje reżyser.

KOPCIŃSKI Rozumiem, że fundacja produkując wcześniej swoje spektakle, mogła wybierać współpracowników według własnej woli. Teatr Klasyki Polskiej, jako instytucja publiczna, ma jednak zobowiązania wobec działających w Polsce reżyserów. Czy masz zamiar poszerzać ich grono? Czy widzisz takich, którzy by spełniali wyśrubowane wymagania, jeśli chodzi o pracę z klasycznymi tekstami?

GAJEWSKI Do tej pory reżyserował w fundacji Michał Chorośński – głównie spektakle fredrowskie, reżyserowałem ja – dwa spektakle mrozkowskie, teraz trzeci. Biorę pod uwagę to, że moja działalność reżyserska w zasadzie się kończy razem z rozpoczęciem mojej działalności organizatorskiej (*Epaminondas*, którego właśnie przygotowuję, jest zaszczytą z roku 2021). Pracować na scenie będą inni: Tomasz Man, który zrobił *Powrót posła* Ursyna Niemcewicza i Lidia Sadowa, która wyreżyserowała *Śluby panięskie*. Tomasz Man w sezonie witkacowskim (bo za taki uważamy sezon 2024/2025) będzie reżyserował *Młtwę* z Adamem Woronowiczem w roli Pawła Bezdeki. Drugi dramat Witkacego zrobi Mateusz Olszewski. Na rocznicę otwarcia Teatru Klasyki Polskiej planujemy premierę *Księża Marka* Juliusza Słowackiego, którą przygotuje Jacek Raginis-Królikiewicz. Z kolei Dariusz Kowalski zrobi *Promethidiona* Norwida w konwencji teatru rapsodycznego. Rozmawiamy też z Maciejem Wojtyszką, który najprawdopodobniej wyreżyseruje listy carycy Katarzyny II i króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Będziemy zabiegać o tych reżyserów, którzy nie muszą przepisywać tekstów klasycznych, żeby je wystawić.

KOPCIŃSKI Gracie dużo komedii Aleksandra Fredry. Po Andrzeju Łapickim miano pierwszego „fredrysty” dziedziczy dziś Jan Englert, dla którego sztuki autora *Ślubów panięskich* są czystym źródłem polszczyzny. Współpracowałeś z Englertem przy Fredrze.

GAJEWSKI Byłem jego asystentem przy przedstawieniu dyplomowym *Fredraszki*, które reżyserował w warszawskiej PWST (dziś AT), a które potem, w nowej wersji, powtórzył w Teatrze Narodowym. Mówił wtedy: „Tym już trzeba się bawić. Nie wolno tego studiować. Szkoda czasu na zgłębianie kontekstu obyczajowego. Kontekstu filozoficznego. Ten tekst jest czystą zabawą. Ten język jest wciąż żywy. Da się nim mówić”. I to jest prawda. Ale prawdą jest również to, że studia nad obyczajem tamtego czasu nie szkodzą językowi i Fredrze na scenie. Założenie, że Fredro reprezentuje jakąś filozofię, że ona się zmienia i rozwija z każdym spektaklem, też nie jest złe. Takie, odrobinę reinhardtowskie potraktowanie repertuaru fredrowskiego nie szkodzi najbardziej wyrafinowanej zabawie. Englert widzi zresztą Fredrę jako część zupełnie poważnej zabawy rozu-

mianej jako igranie człowieka z własną tożsamością i z własnym losem. I to mi się bardzo podoba. W mojej pamięci wciąż żywo pozostają jeszcze Dejmek i Łapicki. Andrzej Łapicki, któremu do końca życia będę wdzięczny za to, że na pół roku przed swoją śmiercią zaproponował mi zagranie Fredry w swojej adaptacji *Trzy po trzy*. Nie rozpoczęliśmy tej produkcji, ponieważ Andrzej umarł. Otóż jego *Śluby panięskie* z Janem Englertem i Joasią Szczepkowską, Ewą Domańską i Wojtkiem Alaborskim, tudzież z Anną Seniuk i Janem Matyjaszkiewiczem, to jest coś, czego nic nie wymaże z mojej pamięci teatralnej. Rola Anieli w wykonaniu Joasi Szczepkowskiej to jest arcyrola, dzięki której wiem, jak grać Fredrę. Wreszcie Dejmek i jego *Zemsta*, robiona zresztą wielokrotnie. Ta, którą widziałem, powstała w Teatrze Polskim, z Anią Seniuk – wielką Podstoliną, z Łomnickim i Tadeuszem Bartosikiem – wielkim Cześnikiem. Ta rola nie była doceniona, na mnie jednak, studencie wówczas trzeciego, czwartego roku, zrobiła ogromne wrażenie. Dyndalski Baera też był znakomity, dlatego że aktor grając, w niepowtarzalnie komiczny sposób „umniejszał się”. Dejmek doskonale prowadził aktorów, ale też świetnie czytał tekst. Zrezygnował z gestu podania ręki na koniec. Jeden z recenzentów napisał swój esej na temat tego przedstawienia, zaczynając od tytułu *Nie ma zgody, Mopanku*. Otóż wydaje mi się, że tak tam nie było. Dejmek nie odmawia zgody, tylko mówi, że to jest bardzo trudny proces i na razie nie mamy na to siły. Jakby odsuwał ten gest w jakiś wyższy wymiar, na razie nam niedostępny. Budziło to mój zachwyt i ten ton staram się naśladować.

KOPCIŃSKI Czy także reżyserując zapomniane komedie z drugiego, mało znanego okresu twórczości Fredry, kiedy pisał do szuflady?

GAJEWSKI Od marca pracuję ze studentami nad *Wychowanką*. Ta późna komedia zmieniła mój stosunek do Fredry. Jest to jeden z dwóch największych utworów tego autora.

KOPCIŃSKI Wymieniając nazwiska Łapickiego i Dejmka, nawiązałeś tylko do jednej z kilku tradycji wystawiania po wojnie komedii Fredry. Historycy teatru nazywają ją „opowieścią o dawnym obyczajach”. Jan Englert, przy całej jego atencji dla języka Fredry, to z kolei reprezentant tych inscenizatorów, którzy dostrzegali w autorze *Męża i żony* „twórcę zabawnych fabułek”, a w jego sztukach materiał na świetną komedię. Ale istniał w polskim teatrze także nurt rewizji historycznych, różnych modernizacji, a nawet dekonstrukcji. Najciekawszym przykładem takiego stosunku do Fredry były spektakle Jerzego Kreczmara (jego słynne *Dożywocie* z 1963), potem Andrzeja Wajdy, Zygmunta Hübnera, Mikołaja Grabowskiego. Czy w TKP znajdują zatrudnienie ich uczniowie?

Uporczywe bieganie za nowością oznacza czasami otwieranie drzwi dawno otwartych oraz lekceważenie widza. I odwrotnie, mierzenie się z rzeczami starymi musi się odbywać zawsze na nowo, żeby się z widzem dogadać.

Jarosław Gajewski

GAJEWSKI Najbardziej żywo w pamięci mam *Zemstę* Hübnera z Teatru Powszechnego wystawioną w 1978 roku. Wyreżyserował on komedię Fredry tak, jakby na scenie odbywała się próba, a nie spektakl. W zasadzie każda inscenizacja, jeżeli nie ma tonu próby, eksperymentu, wiele traci. Hübner jest punktem zwrotnym w interpretacji Fredry, ale w tej chwili to nie jest nasz kierunek, ponieważ eksperyment zagubił proporcje i zdominował klasykę polską w teatrze. W sezonie 2016/2017 byłem przewodniczącym komisji „Klasyki Żywej” – konkursu na wystawianie dzieł polskiej literatury dawnej. Przeraził mnie stan warsztatu teatralnego, który był oddelegowywany do realizacji tych przedsięwzięć. Zaniepokoił mnie też stan umysłów młodych reżyserów sięgających po klasykę. Dominowało przekonanie, że reżyserując dawne teksty, trzeba je przede wszystkim skompromitować. Po *Zemście* w reżyserii Anny Augustynowicz w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie jedna z młodych reżyserek powiedziała, że ma nadzieję, że to jest ostatnie przedstawienie tej sztuki. Przedstawienie było szczególne, oglądałem je z zainteresowaniem, aczkolwiek nie miało ono nic wspólnego z *Zemstą*, którą znam. Powiedziałbym, że to była taka szczególna kontynuacja strategii Hübnera, w której reżyser zdawał się mówić: „Już nie umiem tego reżyserować. Już nie chce mi się powtarzać tego, co tam jest do zrobienia. W ogóle nie ma już jak robić tej *Zemsty*”. Okazywało się jednak, że aktorzy w tej niemożliwej *Zemście* czuli się jak ryby w wodzie. Coś podobnego było u Ani Augustynowicz. Moje podejście jest inne, uważam, że granie Fredry jest ciągle możliwe.

KOPCIŃSKI Ja także jestem o tym przekonany, ale po obejrzeniu spektakli w TKP zastanawiam się, czy jesteś gotowy na odważniejsze interpretacje komedii Fredry?

GAJEWSKI Co jednak ma oznaczać tu odwaga?... Nie mam wątpliwości, że teatr jest rodzajem wydarzenia publicznego, który rezonuje z napięciami życia społecznego, politycznego i religijnego. Jeśli proporcje tych trzech sfer są zaburzone na korzyść polityki, ryzykujemy wypadnięcie z rygorów sztuki. Chodzi mi właśnie o sztukę, o artystyczne napięcie,

które często w paradoksach odnajduje harmonię. Nie będę Ci przypominał, jak to Dejmek chciał robić *Dziady*, żeby uczcić pięćdziesięciolecie rewolucji październikowej utworem o wyrazistym ostrzu antycarskim. I nagle okazało się, że to jest utwór, który w istocie jest archeologią polskiej kultury. Archeologią polskiego języka. I ten wysiłek archeologa był tak potężny, że wywołał zawirowania polityczne. Wierzę, że sztuka ma taką moc. Jedną z definicji interpretacji głosi, że jest to proces docierania do prawdy. Proces, nie decyzja. Nie to, co mi się wydaje, że jest, lecz to, co „się objawia” poprzez wysiłek, który podejmuję, żeby dotrzeć do prawdy. Robienie sztuki nie jest wędrówką z kijem do sąsiada przy płocie, ale daleką wyprawą...

KOPCIŃSKI Wspomniałeś *Dziady* Dejmka. Przypomina mi się znakomite słuchowisko Wojciecha Tomczyka *Wielka Improwizacja*, które polega na rozmowie Dejmka z Holoubkiem. I tam też jest mowa o prawdzie, ale prawdzie doświadczenia biograficznego obu tych artystów. „Nie wiem, jak powiedzieć Wielką Improwizację. Pan mi to powie” – zwraca się Dejmek do Holoubka, a ten próbuje się wykręcić z roli tak długo, aż przypomni sobie swoje wojenne losy. Nie o archeologię *Dziadów* chodziło Dejmekowi, tylko o straszne doświadczenie, które stało się udziałem jego pokolenia. Taka prawda w teatrze jest równie ważna jak prawda tekstu czy prawda autora. Ty jednak stawiasz na archeologię.

GAJEWSKI Wykopki wokół własnego „straszego doświadczenia” także uważam za część archeologii. Poza tym czuję się cały zanurzony we współczesności. To jest nieuniknione. Ważne jednak, żebym zajmował się czymś większym niż moje jednostkowe doświadczenie. W tym sensie ta deklaracja postaci Dejmka, który nie wie, o czym jest *Wielka Improwizacja*, ale liczy na intuicję pokoleniowego przeżycia, które do spektaklu wniesie aktor, jest mi bliska. W taki sposób w tej chwili reżyseruję *Epaminondas* Stanisława Konarskiego. Wyczuwam, że konwencją tego przedstawienia najbardziej odpowiadającą naszej wrażliwości, jest thriller polityczny. Ale ta opowieść jest o losach konkretnych ludzi uwikłanych w sytuacji naruszenia prawa w imię wyższej racji. To nie-

Epaminondas, reż. Jarosław Gajewski, Teatr Klasyki Polskiej (2023)



samowite, bo główny bohater chce oddać życie za to, że naruszył prawo. Ale naruszył prawo, bo miał poczucie konieczności. Konarski pisał *Epaminondasa* na marginesie swojej walki z *liberum veto*...

KOPCIŃSKI ...a słyszymy w nim spór o Trybunał Konstytucyjny. Spór to dziś zresztą główna siła napędowa polskiego teatru. Kierując instytucją stworzoną przez rząd, znalazłeś się jakby na innej planecie.

GAJEWSKI Nie sądzę. Fundamentem TKP jest spotkanie aktorskich indywidualności z zadaniem, które stawia autor i reżyser. W sztuce – masz rację – bardzo często prawda rodzi się ze sporu. Czasami jednak rodzi się z nieoczekiwanej zgody. Czasami ze wspólnego odkrycia czegoś nieznanego. Te strategie tworzenia dzieł są wielorakie i czasami zasadniczo niespójne, ale one działają. Spór nie jest najważniejszy.

KOPCIŃSKI Spora część zaproszonych przez Ciebie reżyserów to debiutanci. Oni nie mają szans w sporze z Tobą.

GAJEWSKI Mają, ale pole sporu w pracy teatralnej dopiero musi się otworzyć! Notabene, nie chwając się, już dwa razy studenci wyrzucili mnie z zajęć z powodu niezgody na program, który im oferowałem. Raz przyjąłem to, co oni proponują, z radością – mówię tu o *Wychowance* Fredry. A drugi raz przyjąłem z poczuciem porażki kiepskiego kompromisu. Wciąż uczę się tego. W sporze reżyser, który wydawał się świetny, okazuje się średni. Natomiast ten, z którym współpraca nie była marzeniem, okazuje się świetny. Tak jest ze wszystkim. Sztuka, która mi się nie podobała, nagle zostaje na nowo odkryta, a ta, którą byłem zachwycony, rozczarowuje.

KOPCIŃSKI Porozmawiajmy więc o linii repertuarowej TKP. Najnowsza premiera nieznanego dramatu Konarskiego wielu zaskoczy. Czy to jest ta zasada – mieszamy rzeczy świetnie znane z kompletnie zapomnianymi, by je odzyskać dla teatru, dla publiczności?

GAJEWSKI Tak. Mamy rzeczy świetne, które są zapoznane. Wybitny polonista, któremu powiedziałem o *Wychowance*, profesor UW, z rozbrajającą szczerością powiedział: „Nie znam tej sztuki”. Bo jej się nie zna. A Fredro w *Wychowance* to jest polski Dostojewski, który pisze wierszem i w ten sposób unika rozgadania, a zyskuje pewną intensywną, poetycką syntezę. Bardzo chciałbym wypróbować ją na scenie. Wierzę w takie odkrycia. *Epaminondas* nie miał premiery w teatrze zawodowym od dwustu pięćdziesięciu lat. Juliana Ursyna Niemcewicza jako poetę, jako człowieka, jako dramaturga, odkrywam na nowo. *Powrót posła* to wielka sztuka, niezależnie od wątku propagandowego, który się w niej snuje. Żeby dobrze zagrać ten utwór, trzeba się zgodzić na pewną obecną tam propagandę proreformatorską, która dobrze pokazuje ludzi i charakter sporu, który prowadzą. Moim zdaniem zresztą trwa on do dziś. Otóż są w dawnym repertuarze takie utwory, po które boimy się sięgnąć, bo uważamy, że tam już tylko mieszkają mole, myszy i szczury. To nieprawda. Na przykład *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Ignacego Krasińskiego to książka, której się nie czyta. A dla mnie, zwłaszcza jako odniesienie do *Kandyda*, jako powiastka filozoficzna, robi się coraz bardziej atrakcyjna. Są komedie sowizdrzalskie, które pokazują pewne stałe w naszym życiu społecznym. Jest tych utworów około setki, można je wystawiać przez dwadzieścia lat. Ale czy jesteśmy w stanie to zrobić? Czy mamy odpowiedni warsztat? Tradycja ich

wystawiania została przerwana, tymczasem jest dla ich rozumienia bardzo ważna. Kiedy reżyserowałem *Historyję o Chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim* w Lublinie, pamiętałem przedstawienie *Dejmka*, które oglądałem, ale także *Piotrka Cieplaka*, w którym grałem. Nie było szans na bezpośrednie wykorzystanie mojej pamięci, ale te przedstawienia uczyły mnie czytać ten tekst!

KOPCIŃSKI Klasyka polska kończy się na Mrożku?

GAJEWSKI Tak, dlatego go gramy. Notabene moja ostatnia rozmowa z Mrożkiem dotyczyła właśnie Fredry. Powiedziałem mu, że ja najpierw przeczytałem Mrożka, a dopiero potem Fredrę. W związku z czym rozpoznałem Fredrę jako Mrożka. Na co Mrozek odpowiedział: „Tak, u nas to jest organiczne”. Fredro i Mrozek wymagają różnych stylów aktorskich. Natomiast jedno tam jest wspólne i bardzo mocne – mianowicie szczególnie rozumiana organiczność. Jak aktor załapie się na tę frazę, to ta fraza już mówi aktorem. Nie ma oporu między instrumentem aktorskim a tekstem. Wystarczy pewne otwarcie, poczucie pewnej frajdy, radości z grania tego tekstu. W istocie jednak chodzi o organiczność tej samej kultury, z której wyrastają zarówno obaj autorzy, jak i wielu aktorów...

KOPCIŃSKI Jej medium jest oczywiście język. Praca nad dawnym językiem wydaje się dziś zadaniem straceńczym.

GAJEWSKI Tak, ale musimy ją podjąć, bo w jego reaktywacji nie chodzi o składnię i słownik, ale o tajemnicę kontaktu ludzi, którzy odeszli. Za każdym słowem kryje się jakieś życie. Język polski jest w tej chwili bardzo degradowany i stale się zmienia. Językoznawcy mówią, że pozostało mu jeszcze pięćdziesiąt lat życia. Potem zleje się on z innymi językami, które też tracą swoją dawną postać. Jakub Parkoszowicz, autor pierwszej gramatyki polskiej, mówi, że gramatyka języka polskiego jest niezbędna, żeby te rzeczy, które dla nas są oczywiste, miały swój wyraz w piśmie. Bo jest tak, że nasi sąsiedzi te same rzeczy rozumieją zupełnie inaczej. Uniwersytet Krakowski, który posługiwał się w XIV wieku łaciną, żądał, aby nauczyciele, którzy tam będą, znali język polski. W jakimś sensie był ksenofobiczny, bo stawiał tamę nauczycielom niemieckim i włoskim, którzy tam przybywali. Uważał, że studenta trzeba uczyć w jego rodzimym języku, by wchodząc w świat kultury łacińskiej, nie stracił poczucia swojej lokalności. W języku są zapisane nasze uczucia, myśli, które sięgają przedwczorajszego dnia i naszych marzeń. Wydaje mi się, że stoimy na ramionach olbrzymów, wyrastamy z ich ramion. I im lepiej to pocujemy, tym lepiej wyrażamy to, co jest.

KOPCIŃSKI Już rozumiem, dlaczego w TKP usłyszymy tylko oryginalny język dawnych tekstów, nadal jednak nie wiem, jak te teksty zostaną zagrane. Jak w epoce teatru postdramatycznego szukasz stylu dla współcześnie wystawianego Fredry, Słowackiego, Witkacego, Mrożka?

GAJEWSKI Stanisław Przybyszewski w swojej broszurze pod tytułem *O dramacie i scenie* wydanej w roku 1900 pisze o pewnej zapomnianej dziś praktyce. Chodzi o co najmniej pięćdziesięciokrotne przeczytanie tekstu. Tak jak jest tajemnica wielkich liczb w matematyce, tak jest tajemnica większych liczb czytania tekstu. Zapewniam Cię, że po pięćdziesięciu razach głośnego przeczytania dramatu widzi się zupełnie inne rzeczy niż po przeczytaniu trzykrotnym. Nie tyle zresztą widzi,



fot. Karolina Zielińska / Teatr Klasyki Polskiej

Powrót posła, reż. Tomasz Man, Teatr Klasyki Polskiej (2021)

ile czuje. Inaczej reagują nasze mięśnie, inaczej reaguje nasz oddech, inaczej jest pobudzona nasza wyobraźnia. Nie wykluczam dopisywania, nie wykluczam przepisywania w pewnym zakresie utworów, ale stawiam na pieczołowitość i organiczność. Lata temu Stanisławski mówił, że powstawanie utworu scenicznego, żywego bytu składającego się z ludzkich ciał i ludzkich duchów na scenie, powinno trwać co najmniej dziewięć miesięcy, czyli tyle, ile noszenie ludzkiego płodu. Brzmi to intrygująco, zwłaszcza wobec złowrogich plotek, że on długo uczył się tekstu na pamięć. Ale w tym czasie, kiedy on się uczył, Moskwin dawno ten tekst umiał i – uwaga – przepisywał go wielokrotnie. Jeszcze kilkanaście lat temu także Jack Garfein (autor przetłumaczonej na polski książki *Życie i gra*), aktor i reżyser amerykański, od swoich studentów reżyserii żądał przynajmniej jednokrotnego ręcznego przepisania utworu, który będą reżyserować.

KOPCIŃSKI Mógłbym humorystycznie skwitować Twoją metodę, ale jest faktem, że głosząc potrzebę pięćdziesięciokrotnej lektury, idziesz pod prąd współczesnym tendencjom w teatrze. Dla większości współczesnych reżyserów taka lektura wcale nie będzie oznaczać organicznego poznania roli. W tej metodzie dostrzegą raczej dążenie do wdrukowania w aktora myśli, emocji i cudzego spojrzenia na rzeczywistość. Właściwie odarcie go z jego własnej osobowości. Tendencja we współczesnym teatrze jest odwrotna. Wiele spektakli zasadza się na zupełnie prywatnych zwierzeniach aktorów, eksploatacji ich traum. Jesteś na biegunie i rozumiem ten wybór, ale czy nie obawiasz się, że w ten sposób TKP zostanie po prostu uznany za kolejne muzeum stworzone przez PiS?

GAJEWSKI Nie obawiam się. Teatr jest bardzo starą sztuką. To, co istotne w teatrze, jest bardzo stare i... wiecznie żywe... Odkrycia dotyczące manifestacji prywatności na scenie nie są mi obce, ale one nie są też

całkiem nowe. W ogóle nie są nowe. Co więcej – urzeczywistniają się nieustannie i nieuchronnie w podtekstach granych dramatów (jeśli umiemy grać). Nie uważam się za bieguna we współczesnej grze teatralnej. Myślę, że jestem w głównym nurcie, czyli tam, gdzie żywo reaguje publiczność. Jeżeli ja zmanifestuję swoją osobowość, swoje widzenie rzeczy tak, że publiczność tego nie odczyta, to wtedy będę marginesem rzeczywistości. Krótko mówiąc, nie chodzi tu tylko o treści zawsze głęboko osobiste, związane z moimi wypieranymi traumami, lecz także o to, jak je pokazuję. Wydaje mi się, że obecnie mamy do czynienia z procesem ubożenia form scenicznej ekspresji aktorskiej. One się redukują do eksperymentów, które ja znam już z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Wtedy miałem kilkanaście lat i pamiętam teatr, do którego to, co dzisiaj pokazuje się na scenach, robi się żałośnie podobne. Uporczywe bieganie za nowością oznacza czasami otwieranie drzwi dawno otwartych oraz lekceważenie widza. I odwrotnie, mierzenie się z rzeczami starymi musi się odbywać zawsze na nowo, żeby się z widzem dogadać. Nie jest moim celem manifestacja traum, nawet gdy nie ma jak od nich uciec, celem jest porozumienie z drugim człowiekiem, choćby ponad nimi. Jestem pewien, że odwołując się do starych treści, można zrobić to lepiej, niż wyrażając treści bieżące, w których przesyca się gubimy. Jarosław Marek Rymkiewicz w książce *Aleksander Fredro jest w złym humorze* pisze, że jest duch czasu, który każe nam się sobie kłaniać, ubierać się, mówić w określony sposób, i jest duch ludzkiej miłości i twórczości, który każe nam nieustannie pamiętać, porównywać, sprawdzać, testować i ryzykować nowy wyraz. Od ducha czasu bytem wyższym jest duch miłości i twórczości. Jemu właśnie pragnę służyć.

KOPCIŃSKI Dziękuję Ci za rozmowę. ■

Warszawa, 15 września 2023