

# Katarzyna Sobolewska

---

## Jan Klata - polityk teatru

---

Postscriptum Polonistyczne nr 2(8), 61-74

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KATARZYNA SOBOLEWSKA  
Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Jan Kłata – polityk teatru

Chadzający korytarzami PWSŹ człowiek „niedzisiejszy”, przedwojenny sztubak z ciężkim tornistrem własnego dziadka<sup>1</sup> – tak niekiedy wspomina się Jana Kłatę (ur. 1973), reżysera i dramaturga, który zarówno swoją powierzchownością, jak i niekonwencjonalnym sposobem bycia od samego początku budził mieszane uczucia najbliższego otoczenia. Irokez, kurtka z pagonami, do tego ciężkie oficerki. Styl żołnierski, buntowniczy – przepełniony aurą dziwności, by nie rzec dziwaczności. Z wczesnego okresu teatralnej aktywności pozostał irokez, pagony, oficerki, bunt i ostrość widzenia – zmieniły się realia, a nade wszystko treść stawianych sztuce scenicznej postulatów. Ekstrawagancja osiągnęła status względnie oswojonej – wpisana została w ramy bieżącego kontekstu, sam z kolei Kłata, wyważając z pełnym impetem drzwi „przedsionka nowego paradygmatu” (Sierakowski 2005, 14), okrzyknięty został przedstawicielem młodego, zorientowanego politycznie teatru wyrosłego z niezgody na zastaną rzeczywistość i szereg rządzących nią mechanizmów.

Sztuka sceniczna aspirująca do miana „zaangażowanej” w wolnej Polsce odrodziła się stosunkowo późno. Zwrócenie ku problemom egzystencji artysty nie było po roku 1989 szczególnie zainteresowani świadomym lub bezpośrednim wydawaniem opinii na temat zjawisk wykraczających swoim zasięgiem poza granice jednostkowego istnienia. Pierwszym bodaj twórcą, którego język odróżniał się od dotychczas funkcjonującego, był Krystian Lupa. Reżyser ten „pozwalał na luksusowe odwrócenie się od polityki i publicystyki,

---

<sup>1</sup> Wspomnienie Piotra Kruszczyńskiego.

która opanowała wszystko, pozwalał zapomnieć o drugim obiegu, cenzurze, dawał szansę zająć się tym, co rzeczywiście istotne, czyli egzystencją” (Gruszczyński 2003, 5–6).

Podobną, choć silnie uwarunkowaną indywidualnym stylem drogę wybiórą, niektórzy przynajmniej, uczniowie Lupy – przedstawiciele tak zwanego pokolenia „młodszych zdolniejszych”, którzy na scenę polskiego teatru wkraczają będą lawinowo po 1997 roku. To właśnie oni, ku uciesze lub protestom krytyki, wypełnią pustkę po starym, wypalonym pokoleniu twórców, podejmą też trud „oczyszczenia” teatru z dawnych przyzwyczajęń i naleciałości. Bardziej radykalni przyjdą później – nieprzypadkowo zyskają przydomek, by użyć eufemizmu, „nowych niezadowolonych”. Piotr Gruszczyński, pomysłodawca wyróżnionych pojęć generacyjnych, w jednym z artykułów napisze:

teatr znowu się zmienił i ci, którzy próbują go zdobyć, nie liczą się (na szczęście!) z opiniami deprecjonującymi ich pierwsze prace. Są konsekwentni i pełni determinacji. Interesuje ich przede wszystkim Polska, kraj, w którym jest raczej okropnie. Nie mają już w sobie wdzięczności wobec kapitalizmu, widzą wszystkie jego potworności, widzą, jak niszczy tkankę społeczną. Z drugiej strony pełno w nich niechęci do konserwatywnej mentalności Polaków. Im się tu nie podoba, ale chcieliby tu żyć, więc będą krytyczni i bezlitośni. (...) Pod wodzą Jana Klaty na sceny weszły osobliwe oddziały teatralnych powstańców. Gdzieś tu maszeruje Przemysław Wojcieszek, gdzieś Michał Zadara, Michał Borczuch, a także pisarze uprawiający nową dramaturgię (Gruszczyński 2005).

Za początek oficjalnej manifestacji zjawiska przyjmuje się rok 2005 – wtedy to Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego zorganizował w Warszawie przegląd spektakli Jana Klaty – „największego wojownika nowego teatru” (Gruszczyński 2006, 16). Stołecznej publiczności zaprezentowano wówczas *Lochy Watykanu*, ...*córkę Fizydejkę*, *Nakręcaną pomarańczę*, *Fanta\$y* i telewizyjną wersję *Reviżora*. Festiwal, z racji zarówno nieporozumień zrodzonych wokół przyświecającej mu idei, jak i prowokacyjnej formy wystawień wyraźnie podzielił widzów, krytykę i reprezentantów tak zwanego „środowiska”. Sam reżyser tłumaczył:

Kilka moich spektakli było przez parę dni granych w dwóch warszawskich teatrach. Opowiadanie, że jest to rodzaj namaszczenia na teatralnego boga, świadczy o złej woli opowiadającego. Nie czuję się jak osoba,

która dołączyła do panteonu i jest równa mistrzom. Klata Fest był po prostu okazją, żeby warszawska publiczność, która nie ma czasu, żeby jechać osiem godzin do Walbrzycha, cztery do Gdańska czy pięć do Wrocławia – miast, gdzie wystawiałem swoje przedstawienia – mogła je zobaczyć (Klata 2006b, 56–57).

Na efekt opisanej (i pożądanego zresztą) polaryzacji Klata musiał jednak poczekać. Jako absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie (do której przeniósł się po dwóch latach studiowania w warszawskiej PWST), na kilka dobrych lat utkwil w zawodowo-artystycznej próżni. Pomimo niepodważalnej już dziś pozycji przypieczetowanej wieloma prestiżowymi nagrodami (m.in. Paszportem Polityki, nagrodą im. Konrada Swinarskiego, Laurem Konrada) trudno nie pamiętać czarno zapisanych w biografii twórcy kart – bezrobocie, brak uznania, chodzenie (by nie rzec „odbijanie się”) „od drzwi do drzwi” teatrów, propozycja reżyserskiej współpracy z branżą pornograficzną (kategorycznie odrzucona), wreszcie praca w komercyjnej telewizji, na dłuższą metę ograniczająca możliwość artystycznego rozwoju. Perspektyw wcale nie poszerzały atrakcyjne „warunki wyjściowe”, na które złożyły się wczesne osiągnięcia i już za młodu wypracowany dorobek – m.in. sztuka *Słoń zielony*, napisana w wieku 12 lat, drukowana w „Dialogu” (Klata 1987), prezentowana w kraju i za granicą; tomik *Świnki. Prometeusz* (Klata 1992)<sup>2</sup>, zbierający młodzieńcze utwory poetyckie, małe formy prozatorskie i scenariusz filmowy (Minalto 2005, 131); współpraca z Krzysztofem Kieślowskim, a w późniejszym okresie asystentura u mistrzów: Jerzego Grzegorzewskiego, Jerzego Jarockiego, wreszcie Lupy. Ten ostatni we wspomnieniach przywoła szereg cech pośrednio świadczących o niebywalej precyzji, a także niepodatnej na koniunkturę bezkompromisowej postawie twórcy:

(...) Klata budził we mnie ambiwalentne uczucia. Coś wyrazistego od początku się w nim tliło. Był bardzo ostro widzącym człowiekiem, spostrzegawczym, mającym szczególne poczucie humoru (...). Asystenci, z którymi wtedy pracowałem (podczas realizacji *Platonowa olimkowego*, dyplomu aktorskiego PWST – przyp. K.S.) ciągle przychodzili do mnie z wątpliwościami, ze znakami zapytania, a Klata przeciwnie – chciał mieć święty spokój. Poprosił, że chciałby pracować w skupieniu, bez moich interwencji. (...) To, co zaproponował, było rewelacyjne. To była goto-

---

<sup>2</sup> Wydawca: MULTAN. Wsparcie duchowe: Krajowy Fundusz na rzecz Dzieci.

wa scena, którą od razu można było wkleić do spektaklu. Nic mu nie zmieniłem, chociaż – być może – sam zrobiłbym ten akt inaczej, może gorzej (Lupa 2005, 6).

Oznaki swoistego ugrzęźnięcia w trybach „łatwego zarabiania na rodzinę”<sup>3</sup> pierwsza dostrzegła Justyna Łagowska – scenograf, prywatnie zaś żona reżysera. „Kłata – miała zwrócić się pewnego dnia do męża – coś niedobrego się z tobą dzieje, tobie brzuch rośnie” (Sulek 2003, 96). Słowa te z perspektywy czasu uznać należy za sprawcze i przelomowe – pod ich wpływem Kłata natychmiast zmienił kurs, co zaowocowało napisaną i wyslaną (pod pseudonimem „Grzegorz Jarzyna”) w 2002 roku na konkurs wrocławskiej EuroDramy sztuką pt. *Uśmiech grejpruta* (Kłata 2003)<sup>4</sup>. Tak odważna decyzja, niepozbawiona wątpliwości i obaw, okazała się strzałem w dziesiątkę i być może ostatnią, szczęśliwie podjętą przez reżysera, próbą sprostania uspio-nym aspiracjom. Docenioną przez komisję konkursową sztukę – w ramach wyróżnienia – dane było samemu autorowi zrealizować w grudniu tego samego roku na deskach Sceny Kameralnej wrocławskiego Teatru Polskiego<sup>5</sup>. Kłata już wówczas pokazał, że przedmiotem jego zainteresowania jest rzeczywistość społeczna i toczące nią przypadłości – zaślepienie konsumpcyjnym stylem życia, cynizm jednostek, wreszcie kryzys religii i upadek wartości (wątki te w różnych konfiguracjach powracać będą w kolejnych pracach reżysera). Efekt artystyczny warsztatowej realizacji sprawił, że o Klacie zrobiło się głośno. Pojawiła się pierwsza poważna propozycja współpracy, którą zdecydował się wysunąć Piotr Kruszczyński, ówczesny dyrektor artystyczny Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. To właśnie na wałbrzyskiej scenie w 2003 roku Kłata już oficjalnie zadebiutuje *Revizorem* Mikołaja Gogola (30.03.2003), wyznaczając tym samym początek nie tylko trwającego do dziś okresu intensywnej współpracy z najważniejszymi scenami (polskimi i zagranicznymi), lecz również nowej tendencji, która od tej pory dominować będzie w niemal każdej dyskusji podejmującej refleksję nad kształtem i kondycją współczesnego polskiego teatru.

---

<sup>3</sup> Chodzi tu o wspomnianą współpracę z jedną ze stacji telewizyjnych.

<sup>4</sup> Błąd w tytule jest zamierzony.

<sup>5</sup> Prapremiera spektaklu warsztatowego odbyła się 5.12.2002 roku podczas I Wrocławskiego Forum Dramaturgii Współczesnej EuroDrama 2002, z kolei premiera w ramach Sceny Nowej Dramaturgii – 6.04.2003 roku. „W plebiscycie widzów pierwszej EuroDramy spektakl *Uśmiech grejpruta* tylko jednym głosem przegrywa z *Od dziś będziemy dobrzy* Pawła Sali w reżyserii Łukasza Kosa” (Minalto 2005, 132).

Teatr Jana Klata, do bólu traktujący o polskości, wyrasta z krytyki sfer konstytuujących najważniejsze obszary systemu społecznego – ekonomicznej, historycznej, obyczajowej. Obszary te, wpisane w kontekst wybranej podstawy literackiej, poddawane są każdorazowo gruntownej analizie (zarówno w ujęciu synchronicznym, jak i diachronicznym), co w efekcie pozwala obnażyć mechanizm ich nieudolnego funkcjonowania. Sam przebieg procesu ujawniania „nie-dowładów” jest w omawianym przypadku osobliwy – Klata, pomimo jasno sprecyzowanych poglądów na sztukę i rzeczywistość, daleki jest od uprawiania prostej publicystyki lub agitowania na rzecz określonych postaw. Nie udziela jednoznacznych odpowiedzi, nie proponuje też gotowej recepty, która miałaby dopomóc w rozwiązaniu szeregu palących problemów. Zadanie to pozostawia odbiorcy – świadkowi wydarzeń budowanych na zasadzie zderzania skrajnych racji, poglądów, zachowań. Należy przy tym dodać, że Klata jawnie deklaruje swoje przywiązanie do tradycji chrześcijańskiej, co wielu komentatorom skłonny przypisywać mu „orientację lewicową”, może wydać się zaskakujące. Twórca tłumaczy jednak, że jego postawa jest ewangeliczna, w samej zaś Ewangelii tkwi ogromny potencjał tego, co przyświeca działaniom środowisk lewicowych (Klata 2005a, 37). Można zaryzykować stwierdzenie, że wiara jest najtrwałszym i najgłębiej osadzonym filarem twórczości reżysera.

W moich spektaklach – powie w jednym z wywiadów – wartości chrześcijańskie występują jako pewna droga, na którą bohaterowie albo nie chcą wstąpić, albo (...) wstępują, ale okazuje się, że błądzą. Wartości chrześcijańskie to dla mnie ważny układ odniesienia, rodzaj Wielkiego Wozu (Klata 2006b, 56–57).

We wrocławskich *Lochach Watykańu* według André Gide’a (9.01.2004) Klata wyraźną kreską zarysował świat zdegradowanych wartości, religijnego kiczu, fanatyzmu i obłudy; w krakowskich *Trzech stygmatach Palmera Eldritch’a* według Philipa K. Dicka (14.01.2006) snuł opowieść o „nowym bogu” sprzedającym uludę, a także kryzysie zdominowanej przez popkulturę duchowości. Kilka lat później na tej samej scenie Starego Teatru twórca – biorąc na warsztat tekst Romana Jaworskiego pt. *Wesele hrabiego Orgaza. Powieść z pogranicza dwóch rzeczywistości* (11.06.2010) – poszukiwać będzie załączków nowej wiary i metafizyki, z kolei w zamerykanizowanej wersji powieści Anthony’ego Burgessa – wrocławskiej *Nakręconej pomarańczy* (23.04.2005)<sup>6</sup>,

---

<sup>6</sup> Spektakl przygotowany we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. E. Wiercińskiego we współpracy z Wrocławskim Teatrem Pantomimy.

w sposób bezwzględny i obrazoburczy zapyta o naturę zła. Warto nadmienić, że wypełniane przez Klatę role (lub powołania): katolika i artysty, wbrew pozorom nie próbują się przewycięzać – „dążą” raczej do zawarcia korzystnego i satysfakcjonującego kompromisu. Obopólna zgoda zawiązuje się jednak dopiero pod warstwą powierzchownie percypowanych znaczeń, dlatego nie zawsze bywa dostrzeżona i poprawnie zdefiniowana. Świadomość powinności i obwarowań narzucanych z jednej strony przez tezy Dekalogu, z drugiej zaś – misję artysty, pozwala Klacie za każdym niemal razem doprowadzić przedmiot naturalnie wywołanego sporu do wspólnego mianownika, konstruowanego jednak raczej na modłę Gombrowiczowską, przez co uderzającego w dominującą na wielu poziomach społecznego dyskursu stereotypowość. Nierzadko jedynym sposobem na ocalenie wartości jest ich sprofanowanie – decydując się na ten chwyt Klata niejednokrotnie z równą siłą uderza we własne przekonania. Od widza oczekuje wtedy krytycznej postawy i pogłębionej refleksji nad zrodzoną wskutek ścierania się na scenie rozmaitych sensów treścią. Odbiorcom mniej odpornym lub bardziej opornym zwykle już w pierwszych 30 minutach serwuje szereg chwytów mających na celu skutecznie „oczyścić atmosferę” na widowni. Twórca profanuje, jak sam stwierdza, z miłości i głębokiego przywiązania:

Gdybym był Szwajcarem, to pokazywałbym w ten sposób Szwajcarię – z miłości do niej. Nie Kocham Szwajcarii, Kocham Polskę. Im bardziej się kogoś kocha, tym pilniej się go obserwuje i więcej rzeczy się w nim dostrzega, także tych złych. Myślę, że w tym, co opowiadam na temat Polski i rodaków, jestem bliski wizji patriotyzmu wyrażonej w prostym wierszyku przez mojego idola Cypriana Norwida: „Czy ten ptak własne gniazdo kała, co je kała, czy ten, co mówić o tym nie pozwala?” Głaskanie i lukrowanie wrzodów nie jest niczym dobrym (Klata 2006b, 56–57).

Chętnie podejmowanym przez Klatę tematem jest zagadnienie pamięci historycznej nierzadko łączone z analizą mitów polskości, w tym także efektów ich oddziaływania i wpływu na kondycję wybranych obszarów społeczeństwa. W przywołanym już *Rewizorze* reżyser zdecydował się, zgodnie z właściwą sobie strategią odważnego odczytywania i uwspółcześniania klasyki, przenieść dzieło Gogola w realia epoki gierkowskiej, uchodzącej, jak zwykle się twierdzić, za okres (pozornej jednak) stabilizacji. Wskutek tak pomyślanego zabiegu udało się twórcom po pierwsze obnażyć hipokryzję i mechanizm funkcjonowania komunistycznych elit i społeczności, po drugie zaś – wykręcić źródła współczesnych postaw, w tym swoistą paralelę między

wybranymi elementami konstytuującymi ustrój miniony i obecny. Sam wybór dramatu nie był przypadkowy – reżyser dowiedział, jak wszechstronne jest jego myślenie o teatrze. Nie liczy się wyłącznie przestrzeń sceniczna. Równie ważny okazuje się rozległy i dalece wykraczający poza mury budynku teatralnego kontekst – mentalny, topograficzny, historyczny. Tak rozumiany proces „obudowywania” analizowanego materiału wzbogaca strukturę artystyczną spektaklu o szereg czasem nieuchwytnych, lecz silnie pracujących na efekt końcowy znaczeń: „Staram się – mówi twórca – dobrać teksty dramatów tak, by pasowały do miejsc i społecznego kontekstu, w którym mają zaistnieć. Stąd *Rewizor* w Wałbrzychu, *Hamlet* w Stoczni Gdańskiej. Nie było w tym żadnego przypadku” (Klata 2006a, 18).

Osadzenie *H. według Hamleta* Williama Szekspira (2.07.2004) w przestrzeniach Stoczni było kolejnym ważnym zamysłem reżyserskim nader jasno definiującym ideę przewodnią realizacji. Ten zdewastowany pomnik „Solidarności”, niegdyś miejsce wielkich przeobrażeń i narodowego kultu, pozwolił w sposób naturalny nadbudować znaczenia i symbolikę, których nie wygenerowałyby żadna inna przestrzeń lub scenograficzna aranżacja. Opustoszałe hale połączyły przeszłość z teraźniejszością. Tę pierwszą w bardziej zamierchłej postaci przywołał stary Hamlet (Jerzy Gorzko) ubrany w husarską zbroję – niczym uosabiająca dawną świetność i tradycję halucynacja nakazuje o sobie pamiętać. Kształt nowej wolnorynkowej rzeczywistości, na której czele stoi teraz lubujący się w dobrych winach Klaudiusz (Grzegorz Gzyl) jest nie do zaakceptowania przez idealistycznie usposobionego i wściekłego Hamleta (Marcin Czarnik). Adaptacyjną oś Szekspirowskiego dzieła ustawiły tu dwa zasadnicze tematy – problem roztrwonionych ideałów i wyrzucanej z pamięci przeszłości.

W zrealizowanej w 2004 roku wałbrzyskiej ...*córce Fizydejki* według *Janulki, córki Fizydejki* Stanisława Ignacego Witkiewicza (18.12.2004) reżyser, podejmując otwartą grę z utartymi w zbiorowej świadomości mitami, zadał pytanie o stan mentalny rodaków, w tym także o skutki akcesji Polski do struktur zjednoczonej Europy. Sceniczna wersja silnie zdekomponowanego utworu Witkacego skonstruowana została ze składników powszechnie (nierzadko też bezrefleksyjnie) uznawanych za dumę i budulec polskiej tożsamości narodowej, w tym z elementu naczelnego – prospektu *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki stanowiącego zasadnicze tło dla wybranych wątków i słowno-ruchowych gier. Neo-Krzyżacy jako niemieccy komisarze Unii Europejskiej symbolizujący cywilizacyjny postęp; bojarzy litewscy kreowani przez statystów – wałbrzyskich bezrobotnych; wreszcie groteskowo-błazeńska prezen-



tacja choreograficznych cytatów, wśród których nie sposób nie rozpoznać kluczowych dla polskiej historii momentów i artefaktów – poza Rejtana, skok przez mur, machanie wymyśloną szablą. Mity przyjdzie Klacie jawnie burzyć także w Sienkiewiczowskiej *Trylogii* zrealizowanej w krakowskim Starym Teatrze w ramach festiwalu re\_wizje/sarmatyzm (21.02.2009), a także w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* wystawionym na deskach Teatru Polskiego we Wrocławiu (6.01.2011). Nad konstrukcją pierwszego z wymienionych bez wątpienia czuwał duch autora *Ferdydurke*, ważnymi składnikami okazały się przy tym silnie zarysowana epickość i kabaretowy styl prowadzenia narracji. Reżyser wraz z dramaturgiem Sebastianem Majewskim podjęli próbę po pierwsze rozbicia mitu Polski mesjanistycznej, obłożonej i bezwzględnie walecznej, po drugie zaś – obnażenia fundamentów budowanego przez lata wyobrażenia o krzepiących właściwościach literackiego pierwowzoru. Z kolei w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff zdemitologizował Klata figurę ofiary – człowieka spętanego wspomnieniem o własnej historii i zaznanym cierpieniu: „Gdyby twoje życie – powie matka – było równie tragiczne jak moje; Mogłabym czasem z tobą porozmawiać jak z kimś; Kto ma legitymację istnienia; Lecz ty nie znasz tych cierpień, wolna od tych krzywd, od esencji życia” (Keff 2008, 58). Prywatną i zarazem toksyczną relację rodzinną zaprezentowano na wielu poziomach – od jednostkowego (intymna więź matki z córką, samotność), po ogólny (kwestia wadliwie zdefiniowanej tożsamości zbiorowej, antysemityzmu, kobiety – niewolnika). Reżyser, czyniąc punktem wyjścia poemat Keff dokonał analizy

Polskości. Takiej zgnębionej, niewinnej, tej, która zawsze ściąga się z innymi i z sobą samą, kto jest większą ofiarą i kto wycierpiał więcej. (...) Lubimy o sobie myśleć jako o niewinnym człowieku Europy, gnębnym przez sąsiadów, zdradzonym przez sojuszników, przelewającym krew za innych. (...) (Cierpienie ofiary) jest jak trofeum, każdy próbuje sobie uszczknąć kawalek z tego tortu bólu i lez. A przy okazji – zainfekować nim pozostałych, najbliższych, przekazać im jak dziedzictwo (Klata 2011, 17).

Podobny, choć nieco inaczej zaakcentowany zamysł towarzyszył twórcy podczas pracy nad wystawionym w 2006 roku na deskach Wrocławskiego Teatru Współczesnego *Transferem!* (18.11.2006; koprodukcja z Hebbel am Ufer w Berlinie). Tematem przewodnim tego teatralizowanego dokumentu stał się problem przesiedleń, do których w przeszłości zmuszani byli reprezentanci dziś już starszego pokolenia Polaków i Niemców. Podstawę tekstową realizacji ustanowiły spisane i odpowiednio udratyzowane prywatne

historie naocznych świadków wydarzeń wojennych i powojennych (w projekcie uczestniczyła zarówno polska, jak i niemiecka grupa statystów), w swojej wymowie częściowo przynajmniej obalające utrwaloną w zbiorowej świadomości opinię o jednostronnym wymiarze zaznanego cierpienia i obarczenia winą. Kontrastem i jednocześnie komentarzem dla dramatycznych wspomnień naturszczyków stał się opracowany przez Klatę, odegrany zaś przez profesjonalnych aktorów „wątek jałtański”, w którym usytuowana na podwyższonej platformie Wielka Trójka<sup>7</sup>, stylizowana od czasu do czasu na zespół rockowy, w sposób groteskowy i karykaturalny debatuje nad losami podległych sobie państw.

W konwencji dokumentalnej utrzymane zostało także (wystawione jedynie cztery razy) półgodzinne widowisko zrealizowane w 2007 roku dla Muzeum Powstania Warszawskiego pt. *Triumf Woli* (1.08.2007). Datę premiery nieprzypadkowo wyznaczono na 1 sierpnia – w rocznicę wybuchu powstania warszawskiego. Jedno z wydarzeń tamtego okresu – pogrom warszawskiej Woli<sup>8</sup> – odżyło za sprawą scenariusza utkanego ze wspomnień niemieckich żołnierzy, w tym jednego z katów, generała Heinza Reinefartha, któremu nigdy nie udowodniono winy za popełnione zbrodnie. Powstało dokumentalne widowisko o ludzkiej nikczemności, a także potworności totalitaryzmu. O tym, co ten system potrafił zrobić z człowiekiem (Kuc 2007, 13).

W swoich pracach reżyser, ujmując się za najsłabszymi i najbiedniejszymi, bezkompromisowo rozlicza także zachodni model kapitalistycznego porządku, który w praktyce zdaje się raczej „pobudzać niedosyt” i z premedytacją przeczyć założeniom bezwzględnej wolności i dobrobytu. Krajobraz porewolucyjnej rzeczywistości przegranych i zmarginalizowanych trafnie zobrazował przygotowany przez Mirka Kaczmarka projekt scenograficzny wrocławskiej *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej (29.03.2008) – na podłożu usypanym grubą warstwą szarych trocin zaaranżowano chwiejną i niestabilną konstrukcję „kartonowego miasta”. Oto strefa przejściowa – współczesne slumsy, w których rezydują przegrani w społecznej walce o byt. Problem przyspieszenia w sferze gospodarki, w tym reperkusje przywołanego procesu ukonstytuowały strukturę takich spektakli jak *Fanta\$y* według Juliusza Słowackiego (16.10.2005), *Ziemia obiecana* według Władysława Reymonta z hasłem przewodnim „greed is good” (przedstawienie, obecnie wystawiane we wrocławskim Teatrze Polskim, swoją premierę miało 10.09.2009

---

<sup>7</sup> Stalin, Churchill i Roosevelt: jako Sta – Przemysław Bluszczy/Wojciech Ziemiański, Chu – Wiesław Cichy, Roo – Zdzisław Kuźniar.

<sup>8</sup> Warto zwrócić uwagę na zawartą w tytule dwuznaczność.

roku w dawnej fabryce Karola Scheiblera w Łodzi)<sup>9</sup>, *Kazimierz i Karolina* według Ödöna von Horvátha (23.10.2010) czy też *Weź, przestań* (21.04.2006; debiut stołeczny) na podstawie sztuki własnego autorstwa (Kłata 2005). Indywidualne historie ludzkie zderzone zostały tu z brutalną, niekiedy plastikową codziennością (blokowisk, fabryk, supermarketów, ulic), którą niepodzielnie rządzi pieniądz – jednym zagwarantuje awans, innych (jak w przypadku bohaterów *Weź, przestań*) zepchnie na sam dół społecznej hierarchii.

Krytyka współczesnego świata obejmuje także sferę oddziaływania środków masowego przekazu, w tym składników kultury popularnej wywierającej przemożny wpływ na procesy myślowe swoich użytkowników. Diagnozę rzeczywistości przesiąkniętej bezrefleksyjnie przyswajaniem kiczem i medialną „papką” ukazał twórca w wystawionej na deskach Starego Teatru w Krakowie *Orestei* Ajschylosa (25.02.2007). Światem rządzą tu bogowie – przystojni, dobrze zbudowani piosenkarze (Błażej Peszek jako Apollo) i ponętne prezenterki telewizyjne (Anna Radwan-Gancarczyk jako Atena)<sup>10</sup>, a decyzje podejmowane przez bohaterów inspirowane są motywacjami przypisanymi najrozmaitszym figurom popkultury (grany przez Piotra Głowackiego Orestes – planując strategię odwetu – wzoruje się na postaci z komiksu *The Punisher*). Spektakle o zbliżonej tematyce, z silniej jednak zaakcentowanym źródłem przemian zrealizuje Kłata poza granicami kraju. Przez pryzmat *Ryszarda III* Szekspira (6.10. 2006; Schauspielhaus Graz, Austria) i *Ameryki* Franza Kafki (28.04.2011; Schauspielhaus Bochum, Niemcy) opowie o imperialistycznych skłonnościach Stanów Zjednoczonych, w tym dominacji amerykańskich wzorów kultury degradujących pluralizm i wartości rodzimej europejskiej tradycji. W innej z kolei zagranicznej realizacji pt. *Shoot/Get Treasure/Repeat* Marka Ravenhilla (9.01.2010; Düsseldorfer Schauspielhaus, Niemcy), sytuując akcję w poczekalni lotniska – współczesnym epicentrum permanentnej inwigilacji – ukáže strefę ograniczonej wolności i wszechogarniającego strachu przed naruszeniem wypracowanego przez zachodnią cywilizację „porządku”.

W teatralnym programie autora *Uśmiechu grejpruta* nie zabrakło przy tym „radykalnego komunikatu politycznego” i refleksji nad istotą rewolucji (*Szency u bram* według *Szenców* Witkacego i *Rewolucji u bram. Pism Lenina z roku 1917* Slavoj Żižka z TR Warszawa; 11.11.2007, a także wspomniana

---

<sup>9</sup> Daty kolejnych premier: Wrocław – 25.09.2009; Berlin – 31.05.2010. Koprodukcja z Festiwałem Czterech Kultur w Łodzi i teatrem Hebbel am Ufer w Berlinie. Partnerzy projektu: Goethe-Institut Warschau i Instytut Polski w Berlinie.

<sup>10</sup> Aktorka wciela się także w postać Elektry.

już *Sprawa Dantona* z wrocławskiego Teatru Polskiego), błyskotliwej satyry na ustrój i społeczeństwo (*Szajba* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, Teatr Polski we Wrocławiu; 8.05.2009), wreszcie obrazu świata „post”, będącego uwolnioną od logiki i głębokiego sensu mozaiką rozmaitych strzępów rzeczywistości – tę formę najdobitniej zaprezentuje reżyser w bydgoskim *Witaj/Żegnaj* na podstawie *365 Dni/365 Sztuk* Suzan-Lori Parks (5.10.2008). Nie należy sądzić, że zasugerowane wątki wyczerpują strukturę i tematykę przedstawień, do których zostały przypisane – to motywy przewodnie, swoiste dominanty obudowane jednak gęsto siecią kolejnych odniesień (do historii, patriotyzmu, martyrologii, przesądów, religii, popkultury), wobec których reżyser nigdy nie pozostaje obojętny.

Nie sposób nie wspomnieć o aspekcie formalnym – strategiach adaptacyjnych, których specyfika pozwala Klacie nader efektywnie formułować sceniczny komunikat. Teatralny świat konstruowany jest tu przy pomocy dwu podstawowych technik nieprzypadkowo wywiedzionych z kultury muzycznej: *samplingu* i *skreczowania*. Pierwsza z wymienionych<sup>11</sup> to inaczej „próbko-owanie” – odpowiedź na fragmentaryczność współczesnego świata, którego niepodobna ujarzmić, tym bardziej złożyć w logiczną całość. Z najrozmaitszych źródeł i tworzyw: utworów muzycznych, wideoklipów, filmów, spotów reklamowych, komiksów itp., twórca pobiera próbki, które następnie łączy otrzymując szereg zaskakująco skonfigurowanych efektów. Powstałe z kolei wskutek zastosowania drugiej techniki *skrecze mentalne* mają na celu nadać fakturze przedstawienia cechę „chropowatości” – to wszystkie te elementy, które nie budują pierwotnej struktury adaptowanego tekstu, lecz są wyłącznie autorskim dodatkiem reżysera<sup>12</sup>. Wrzuciwszy tekst do „sample-ra” twórca cytuje, wycina, usuwa, dodaje, gra kontekstami i skrótami myślowymi, brawurowo rozmienia znaki językowe na porządek obrazów, a nade wszystko dźwięków. O współczesnej rzeczywistości opowiada językiem wywiedzionym z konstytuujących ją elementów. W taki oto sposób powstają sceniczne „remiksy literatury” – mocno zdekonstruowane, przez co odważne i nowatorskie inscenizacje, którym nierzadko zarzuca się powierzchowność, nieuzasadnioną alinearność, samemu zaś reżyserowi – destrukcję pierwot-

---

<sup>11</sup> Pojęcie *samplingu* wywiedzione zostało z kultury muzycznej (klubowej), a także z marketingu. Powszechnie uznaje się, że definicję *teatralnego samplingu* na gruncie polskim po raz pierwszy sformułował Jan Klata.

<sup>12</sup> Skreczem mentalnym jest na przykład upostaciowany w *Sprawie Dantona* symbol wolności, rewolucji, terroru (w tej roli Kinga Preis), a także monolog o gatunkach win i scena castingu w *H*.

nych sensów i prowokacyjne działanie „wbrew autorowi”. Należy jednak zaznaczyć, że akt rozbijania struktury dzieła i wtłaczania wybranych jej składników w odmienną formę niemal zawsze poprzedzony jest wnikliwym badaniem szerokiego kontekstu i wszechstronną analizą całości opracowywanego materiału. Klata interpretuje w pełnym tego słowa znaczeniu. Nowe właściwości scenicznych wersji komunikowane są odbiorcy bardzo wyraźnie – m.in. poprzez zabieg przekształcenia tytułu (*Fanta\$y, Szwecy u bram, ...córka Fizydejki, H.*), dodania fundamentalnego przyimka „według” lub zastąpienia pełnych nazw ich zredukowanymi odpowiednikami. Wbrew pozorom twórca nie burzy materii adaptowanego tekstu z premedytacją, nie godzi się też na nieuzasadnioną prowokację.

Jeśli spróbuje się podejść – powie w jednym z wywiadów – do autorów w sposób nieoczywisty, świeży, być może, chociaż wcale nie jest powiedziane, że to się udaje od razu, odkryje się na nowo pytania ukryte w tych tekstach, w tych postaciach – wszystko to, co się w nich wydarza (Klata 2007, 102).

Manifestowana na polu sztuki teatru niezgoda na kształt zastanej rzeczywistości czyni z Klaty reżysera zaangażowanego, komentatora współczesności demaskującego każdy najsłabiej nawet utarty w zbiorowej wyobraźni stereotyp. Szeroko przy tym definiować należy przypisaną działalności twórcy polityczność, która – podobnie jak u René Pollescha – nie polega już wyłącznie na prostym i wąskim przeciwstawianiu politycznych sił i racji (prawica kontra lewica). Jest raczej zawłaszczającą szeroki kontekst opozycją przebiegającą na linii dwóch procesów: spowolnienia i przyspieszenia – w gospodarce, w filmie, w miłości, w życiu (Carlson 2002, 90). Aby osiągnąć wyznaczone cele twórca uderza w skostniałe przyzwyczajenia – drażni odbiorcę przekazem pełnym niewygodnych treści, a także szorstką formą budowaną z wielu, często nieprzystających i genetycznie odległych komponentów. Na swoje spektakle zaprasza widzów, którym dotychczasowe anachroniczne i zachowawcze propozycje nakazywały omijać teatr z daleka<sup>13</sup>. To właśnie oni jeszcze do niedawna skłonni byli bez wahania wybrać dobry film, koncert lub grę komputerową – dziś szczególnie rodzaj zestawienia wymienionych form odnaleźć mogą u Klaty. Wybierają teatr.

---

<sup>13</sup> Doświadczenie to bliskie jest samemu reżyserowi: „W liceum – wyznaje w jednym z wywiadów – ja i moi przyjaciele byliśmy na etapie narkotycznego wręcz pochłaniania ogromnych dawek kultury. To były płyty, także z muzyką poważną, filmy, koncerty, malarstwo. Wszystko, tylko nie teatr” (Klata 2006b, 56–57).

Jan Kłata, z coraz mniejszym skrępowaniem określany mianem klasyka, pozostaje wierny swoim poglądom, wypracowanym strategiom i wizerunkowi. Zgodnie zaś z literą ogłoszonego niegdyś „najkrótszego manifestu świata”, niegasnąco i z równą żarliwością zdaje się cieszyć, że jest wojna<sup>14</sup>.

### Literatura

- Carlson M., 2002, *René Pollescha „Trylogia z Prateru”*, „Dialog”, nr 10.
- Gruszczyński P., 2003, *Ojcobójcy: młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, Warszawa.
- Gruszczyński P., 2005, *Bilans 2005. Kultura*, „Tygodnik Powszechny”, nr 1.
- Gruszczyński P., 2006, *Nowi niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny”, nr 24.
- Keff B., 2008, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Kraków.
- Kłata J., 1987, *Słoi zielony*, „Dialog”, nr 5.
- Kłata J., 1992, *Świnki. Prometeusz*, Warszawa.
- Kłata J., 2003, *Uśmiech grejpruta*, w: Sulek H., red., *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
- Kłata J., 2004, \*\*\*, „Notatnik Teatralny”, nr 35.
- Kłata J., 2005a, *W Polandzie*, rozm. przepr. Mieszkowski K., „Notatnik Teatralny”, nr 38.
- Kłata J., 2005b, *Wież, przestań*, w: Sugiera M., Wierzchowska-Woźniak A., red., *Echa, repliki, fantazmaty: antologia nowego dramatu polskiego*, Kraków.
- Kłata J., 2006a, *Konserwatywna prowokacja*, rozm. przepr. Janowska K., Mucharski P., „Gazeta Wyborcza”, nr 54.
- Kłata J., 2006b, *Wojna trwa*, rozm. przepr. Kyzioł A., „Polityka”, nr 5.
- Kłata J., 2007, *Polityka sztuki*, rozm. przepr. Stępkowska K., „Notatnik Teatralny”, nr 45/46.
- Kłata J., 2011, *Wysięg ofiar po współzucie według Jana Kłaty*, rozm. przepr. Derkaczew J., „Gazeta Wyborcza”, nr 4.
- Kuc M., 2007, *Systematyczne ludobójstwo widziane oczami Niemców*, „Rzeczpospolita”, nr 177.
- Lupa K., 2005, *Dziwny dynamit*, rozm. przepr. Maciejewski Ł., „Notatnik Teatralny”, nr 38.
- Minalto J., 2005, *Kronika*, „Notatnik Teatralny”, nr 38.
- Sierakowski S., 2005, *Uderz silniejszego!*, „Notatnik Teatralny”, nr 38.
- Sulek H., red., 2003, *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.

---

<sup>14</sup> Pełna treść manifestu poprzedzona przedmową autora („Długo myślałem długo pisałem, długo skreślałem, co napisałem. Zostało to, co najważniejsze”) brzmi: „Do rozwoju potrzeba dwóch rzeczy: pokarmu i przeciwnika. Pokarm mam. Cieszę się, że jest wojna” (Kłata 2004, 114).

### Jan Klata – the Politician of the Theatre

The article presents the silhouette and artistic achievements of Jan Klata, one of the most famous Polish theatrical artists. Social and political context, concerning the process of sudden acceleration in every field of social life, creates the background for describing creativity of this 'rebel with Mohawk hairstyle'. The director whose works belong to so-called 'socially engaged theatre' highlights the untypical ideas by using language inspired by the elements of the reality around (popular, musical and media culture). He remains a defiant, rebellious artist who fights for Poland and the high quality theatre addressed to critical spectator.

**Key words:** society, politics, pop culture, scoring