

# Teatr jest radością

t [teatralny.pl/rozmowy/teatr-jest-radoscia,1855.html](http://teatralny.pl/rozmowy/teatr-jest-radoscia,1855.html)

## Rozmowa z Krystyną Jandą

**Jakub Kasprzak:** Zapowiedziano mi, że ma Pani powyżej uszu rozmów na temat polityki i kontaktów z władzami.

**Krystyna Janda:** Tak, nie rozmawiajmy o tym. Tak będzie lepiej. Po co mamy się denerwować podczas tego wywiadu o teatrze.

**Obiecuję, że nie będę o to pytał. Przyznaję, że jestem osobą młodą i początki Teatru Polonia sięgają początków mojego świadomego zainteresowania teatrem...**

Naprawdę? Dla pana Teatr Polonia był w Warszawie od zawsze? To zabawne. Dla mnie ten teatr powstał wczoraj. Wszystko jest w nim świeże i młode... i nie wiadomo, co będzie dalej, bo to dopiero początek.

**Ale proszę mi powiedzieć, co to za pomysł, żeby zakładać własny teatr? Przecież większość osób, które chcą kierować jakąś sceną, startuje w konkursie, zostaje dyrektorem któregoś z państwowych placówek, jeżeli się sprawdzi, zostaje na kolejne kadencje.**

Wie pan, i mnie się dziś to wydaje nie najmądrzejszym pomysłem. Choć takie teatry, założone przez organizacje pozarządowe czy fundacje, to większość teatrów na świecie. Zanim założyliśmy Polonię, miałam propozycję zostania dyrektorem teatru, ale jakoś nie mieściłam się w tym czy raczej nie wyobrażałam sobie prowadzenia państwowego teatru według istniejącego wtedy modelu działania instytucji kultury (*notabene* ten model nie zmienił się specjalnie do dzisiaj). No i jak wtedy sobie pomyślałam, że mam zarządzać „moimi kolegami”, to się przestraszyłam. Wie pan, te kilkanaście lat temu dyrektor teatru to był przede wszystkim urzędnik państwowy, otoczony – gigantycznym dla mnie wtedy – aparatem urzędniczym, organizacyjnym, z lasem przepisów i ograniczeń. W ogóle o czymś takim nie myślałam. Marzyła mi się mała scenka, na której mogłabym pracować z innymi na przyjacielskich warunkach. Małe rzeczy z reżyserią polegającą na tym, że ktoś wyjdzie na widownię i powie, czy stoimy na środku sceny, czy nas widać i słyszać (*śmiech*).

## Marzenie się rozrosło?

Był problem z wynajęciem sali w Warszawie i w ogóle okazało się, że to wszystko jest dużo bardziej skomplikowane niż się spodziewałam. I kiedy razem z mężem kupiliśmy już tę dawną salę kina Polonia i zaczęliśmy remont na potrzeby przyszłego teatru, nagle poczułam fałę powinności wobec narodu i społeczeństwa (*śmiech*). No i zaczęłam od *Trzech siostr* Czechowa, tekstu ambitnego, wymagającego dużej obsady, w której nie było dla mnie roli. W tym spektaklu było pięć debiutów aktorskich. Pomyślałam: „przecież młodzież musi gdzieś grać, gdzieś musi się rozwijać i w ogóle trzeba ludziom wyjaśniać, co to miłość, wierność, honor, samotność itd. o co w tym wszystkim chodzi”. Nagle poprzestawiały mi się cele i priorytety.

## Przestała pani myśleć o sobie przede wszystkim jako o aktorce?

Coś koło tego, świadczą o tym liczby. Zrobiliśmy przez te ostatnie jedenaście lat około stu premier, ja zagrałam w dziesięciu. Sam pan widzi, coś się we mnie poprzestawiało. Największą radość zaczęło mi sprawiać namawianie kolegów do grania, spełnianie ich artystycznych marzeń i wymyślanie dobrych spektakli. Do dzisiaj jest tak, że gram moje rzeczy, kiedy innym aktorom nie pasują terminy. Wszystkie moje role, które przygotowałam przez te jedenaście lat, powstały przede wszystkim dla dobra fundacji, a nie dla mojej kariery. Wiele ról powtarzałam, a nie powinno się tego robić, nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki, szczególnie w tym zawodzie. Powtarzanie poza tym jest po prostu nudne. Szczęśliwym wyjątkiem okazała się *Biała bluzka*, udało się też w przypadku *Marii Callas. Masterclass*, no ale te teksty są wyjątkowo cenne. Wciąż mi mówią, że powinnam ponownie zagrać *Kobietę zawiedzioną*, *Małą Steinberg*, a mnie bierze cholera. Chciałabym grać nowe role. Ale, jak pan widzi, nie napieram.

## Za bardzo pochłaniają panią problemy teatru?

Właściwie tak, mamy tu bardzo dużo problemów. One wynikają między innymi z tego, że nie mamy stałego zespołu aktorskiego, a aktorzy, którzy u nas grają, są zaangażowani także gdzie indziej, w innych teatrach. My planujemy repertuar na pół roku do przodu, a są teatry, które nie wiedzą, co będą grać w przyszłym miesiącu. Trudno się dogadać szczególnie z tymi państwowymi. Współpracujemy w tej chwili z około czterystoma aktorami z całej Polski. Zsynchronizowanie ich grafików to prawdziwa męka i efekt długich mediacji. Problemy grających u nas aktorów okazują się ważniejsze od moich. Problemy organizacyjne i – nazwijmy je – „inne” są całkowicie pozaartystyczne, dlatego czasem myślę – na cholerę mi to wszystko – przecież mogłabym żyć życiem niezłej aktorki czekającej na telefony z propozycjami ról. A za drugiej strony, gdybym miała możliwości realizacyjne, pomysłów mam tyle, że spokojnie mogłabym zarządzać kilkunastoma scenami. Szczęśliwie nie mam tylu scen i tylko wzdycham ciągle – szkoda, że tego i tego nie możemy zrealizować! Na razie kręcę się w polskim i środowiskowym bębnie pralki z problemami wszelkiego sortu i jak trzeba, zwyczajnie wchodzę na scenę i gram.

## Dlaczego w takim razie nie ma pani własnego zespołu? Chodzi o przyczyny ekonomiczne? Teatr prowadzony przez fundację nie mógłby funkcjonować w oparciu o etatowych aktorów?

Mógłby. I byłoby znacznie prościej.

## Czyli brak stałego zespołu to pani wybór?

Tak, to jest mój wybór. Dzięki temu grają u nas teoretycznie wszyscy. Od Ani Polony przez Jurka Stuhra po Jurka Trełę, nie mówiąc już o gwiazdach warszawskich. Tworzymy obsady marzeń. Niedawno siedziałam tutaj z Maćkiem Kowalewskim, z którym układałam obsadę do jego przyszłego projektu. Skakaliśmy po całej Polsce. Mówiłam: „jest taka aktorka w Zielonej Górze, która byłaby dla nas marzeniem” i od razu sprawdzaliśmy, w ilu tam gra przedstawieniach, jak często i czy mogłoby się udać ściągnięcie jej do nas. To powód, dla którego staram się nie brać aktorów pracujących na etatach, wolimy „wolnych strzelców”. Dbam też, żeby każda nasza scena miała swoje monodramy, bo one nas ratują, kiedy nie udaje się zgrać terminów spektakli z większymi obsadami. Dzięki tym jednoosobowym spektaklom jesteśmy w stanie działać bez przestojów. No i są jeszcze moje monodramy, które można zawsze zagrać, bo ja jestem na wyłączność i zawsze do dyspozycji. W każdym razie w tym roku będziemy mieli, mam nadzieję, trzy nowe spektakle teatru jednego aktora. Za chwilę Andrzej Grabowski ma w Polsce premierę spektaklu *Spowiedź chuligana. Jesienin*. W kolejce czeka Natalia Sikora i Julka Kijowska. Liczę, że uda się zrealizować te plany.

## Ten model funkcjonowania rodził się metodą prób i błędów?

Cóż, ja funkcjonuję w zawodzie i w teatrach czterdzieści pięć lat. Widziałam wiele i obserwowałam kolejnych dyrektorów – wydaje mi się, że ze zrozumieniem. Kiedy odchodziłam z Teatru Powszechnego, było tam sto czterdzieści pięć etatów, u nas na dwa teatry jest czterdzieści pięć etatów. Ale tak, wracając do pytania, do wszystkiego tutaj, w naszych teatrach dochodziliśmy przez praktykę. Stworzyliśmy na przykład wewnętrzny model produkcji spektakli, a potem ich eksploatacji. Niechętnie widzę reżyserów, którzy nie mieszczą się w trzydziestu trzech czy czterdziestu próbach. Długie próby rujnują i teatr, i aktorów. Nie mamy sal prób, wszystko odbywa się na scenach, na których wieczorem grane są spektakle, wciąż mają tam miejsce częste zmiany dekoracji i świateł, spowodowane zmianami repertuaru itp., itd. Wszystko to, co ludzie tu oglądają, to jest efekt krótkiej, ale bardzo intensywnej pracy. Dzięki temu jesteśmy w stanie jakoś sprostać finansowo wszystkiemu. Tak szybkie tempo powstawania spektakli wymaga, żeby każdy tytuł miał dobrze przygotowanego reżysera, ale także swojego producenta, który broni go do ostatniej kropli krwi, zna aktorów, potem jest ze spektaklem i aktorami aż do zejścia tytułu z afisza. Ten ktoś wie wszystko, kto zachodzi w ciążę, kto ma jakie problemy, kiedy trzeba szukać kogoś na zastępstwo itd. W tym systemie producent jest jednocześnie suflerem, rekwizytorem i w ogóle robi wszystko, co jest potrzebne, no i pilnuje jakości i powtarzalności. Oba nasze teatry mają po dwóch takich producentów wykonawczych. Tak to działa. U nas także spektakle są obsadzone tymi samymi pracownikami technicznymi – oni pilnują jakości każdego wieczoru, tego, czy kostiumy i dekoracja są w dobrym stanie. Bo teatr to dzieło zespołowe, to nie tylko aktorzy. Wszystko to się bardzo sprawdziło, a powstało tak naprawdę z potrzeby.

## Chce pani powiedzieć, że Iwan Wyrpajew zrobił *Słoneczną linię* w trzydzieści trzy próby? Przecież w takim Teatrze Studio czy Narodowym dawali mu pewnie dwa albo trzy razy więcej czasu.

Nie wiem, co oni robili poza teatrem, czy pracowali z Karoliną Gruszką i Borysem Szycem dodatkowo. U nas byli tylko tyle czasu, na ile się umówiliśmy. Oba teatry mieszczą się w dawnych salach kinowych, nie mamy zaplecza teatralnego. Próby *Lekcji stepowania* odbywały się czasami w naszej kawiarni.

### **Wieczorem przychodzi publiczność i trzeba kończyć próbę?**

Tak, za każdym razem trzeba przygotować się do wieczoru.

**To wymaga na pewno specyficznego podejścia reżyserów, prawda? Kiedy w państwowych teatrach próby mogą trwać trzy miesiące, a nieraz i dłużej, reżyser może pozwolić sobie na pewne wahania i odkładanie ostatecznych rozstrzygnięć. Wiadomo, że pewni reżyserzy lubią na początku pracy jeszcze nie wiedzieć, pierwsze próby spędzają w bufecie...**

„Lubią nie wiedzieć” to jest enigmatycznie nazwane. Próby czytane odbywają się wcześniej, w ramach prywatnych spotkań w kawiarniach, mieszkaniach itd. Oczywiście zdarzali się reżyserzy, którzy nie chcieli się poddać naszemu reżimowi i odbywały się tutaj dantejskie sceny. Właściwie był taki jeden reżyser i skończyło się tak, że sobie poszedł. Tu muszą pracować „zawodowcy”. To nie jest teatr poszukiwań, my nie jesteśmy laboratorium. Jeżeli reżyser wie, co chce robić, to zapraszam do współpracy, ale jeżeli jeszcze poszukuje, to znaczy, że musi iść gdzieś indziej. Niech wróci, jak znajdzie. Awangarda i poszukiwania są wspaniałe, ale i drogie. Wymagają inaczej zorganizowanej instytucji, innego myślenia. Bardzo mi przykro. Na zbytnie ryzyko i eksperymenty na naszym organizmie niestety nas nie stać. Próbowałam i zrezygnowałam z takich „niewiadomych”.

### **A jakby pani określiła ten „wiadomy” teatr?**

To jest teatr dla wszystkich, ale nie pozwalamy sobie na ulgową taryfę, na „podobanie się” poniżej naszych kryteriów. Zawsze się staram, żeby to, co robimy, miało także wartości edukacyjne i dodatkowy sens, nawet farsy robione ku zabawie. Teatr Polonia realizuje tematy trudne, teksty społeczne, kontrowersyjne, choć i inne, nie jesteśmy ortodoksyjni. Ale Och-Teatr to przyjemności, rzeczy lżejsze, komedie, także komedie Fredy, jak na przykład „Zemsta”, i farsy – farsy sytuacyjne. Ja kocham farsy. Mogłabym już do końca życia reżyserować farsy i grać tylko w farsach. Miałam długie, trudne i bogate życie artystyczne, teraz, po takim życiu zawodowym, chcę się śmiać i bawić na scenie i nieźle mi to wychodzi. To musi być oczywiście świetnie grane i musi być zrobione. Próby do fars są prawdziwą przyjemnością, później granie w nich to już sama rozkosz. Zresztą jeszcze w tym sezonie zagram tytułową postać w *Pomocy domowej* Camolettiego. Będziemy się znów bawić. Ale zaczęliśmy Och-Teatr od *Wassy Żelaznej* Gorkiego, potem były O’Neille, klasyka, *Biała bluzka*, rzeczy różne. Także koncerty, koncerty, koncerty.

### **Mówiła pani o *Trzech siostrach* inaugurujących działanie Polonii, teraz rozmawiamy o repertuarze farsowym. Rozumiem, że samym wytrawnym repertuarem nie dałoby się utrzymać teatru?**

Najważniejsze, żeby repertuar, mimo profilu każdego teatru, był różnicowany. Tak, każdy ambitniejszy tytuł muszę obudować przynajmniej dwiema premierami, które teoretycznie przyniosą dochód. Jeśli się pomyśli, że utrzymanie Polonii kosztuje sześć tysięcy złotych dziennie, a Och-Teatru ponad dziesięć tysięcy – nawet jak stoją! nie grają! – to wszystko staje się jasne. Więc jeśli ktoś ma przyjść i coś zagrać, to są to kolejne koszty. Trzeba cały czas myśleć, żeby to się wszystko mogło spaść...

### **Polonia i Och są na łasce widzów?**

Bez widzów nie istnielibyśmy. Ludzie muszą do nas przychodzić i muszą wychodzić ze spektakli zadowoleni. Warunek *sine qua non*. To ciężka praca, żeby widownia chciała oglądać i trudniejsze, i łatwiejsze spektakle. Żeby chciała się jednego dnia bawić, drugiego zamyślić, trzeciego zastanawiać nad życiem, a czwartego płakać czy poznawać trudną klasykę, czy jeszcze trudniejsze teksty współczesne. No i nie możemy się pomylić, nie mamy zapasu, marginesu, polisy ubezpieczeniowej na klapę. A zależy mi na wszystkim: żeby robić teatr opowieści, problemów, inscenizacji, żeby prezentować różne gatunki literackie i proponować różne stylistyki, na historycznych ujęciach tematów także, na teatrze w ogóle. Choć wielu rzeczy nigdy nie uda nam się zrealizować, bo nas na to nie stać.

### **Czy zdarza się, że musi pani sobie czegoś odmawiać?**

Sobie? W sensie czekoladki – nie, ale żadnego Szekspira, żadnego *Wesela*, *Domu otwartego* Bałuckiego, na który miałam wielką ochotę, żadnego spektaklu w Teatrze Polonia, który miałby więcej niż osiem ról, a w Och-Teatrze dwanaście czy czternaście. Chciałabym zrobić *Cymbelina* i w nim zagrać, *Jak wam się podoba*, do reżyserii którego jestem przygotowana jak do niczego innego, bo tę realizację zatrzymała mi właśnie przed chwilą telewizja, Teatr TV.

### **Mówi pani o planach repertuarowych, które są nie do zrealizowania, rolach, które odkłada pani na później. Jest coś jeszcze?**

Tak. Dla dobra fundacji muszę czasami rezygnować z pewnych planów osobistych, zawodowych, z filmu za granicą, reżyserii z daleka od Warszawy. Szczególnie boli, kiedy rezygnuję z reżyserii opery. Zdarza się też czasem, że patrzę, jak ktoś gra u mnie i zazdroszczę, bo to ja chciałabym być na scenie. Wydaje mi się nieraz, że zagrałabym to lepiej. Czasami jestem zmuszona do pewnych rzeczy. Kilka razy robiłam gwałtowne zastępstwa, kiedy aktorki łamały sobie kręgosłupy i inne części ciała. Zdarzało się, że musiałam coś kończyć lub przereżyserowywać biegiem. Ale to normalne, to są obowiązki szefa artystycznego. Trudne jest odmawianie innym. To jest chyba dla mnie najtrudniejsze. Aktorom, reżyserom – to boli i jest trudne. No, ale muszę. Tak często mówię: „nie mogę ci dać na tę realizację stu pięćdziesięciu czy dwustu tysięcy, pieniędzy tak ciężko przez nas zarobionych, bo nie wierzę w ten projekt” albo... „mimo że to wspaniały pomysł, nas na to nie stać”. Tak było niedawno z Jurkiem Stuhrem. Teraz robię wszystko, żeby jednak zrealizować to, co wymyślił.

### **Myśl, żeby ułatwiać debiuty i ściągać do siebie młodych ludzi, jest dla pani cały czas ważna?**

Napisałam dzisiaj felieton o starych aktorach, w którym powiedziałam, że teatr bez nich jest martwy. W teatrze muszą być starzy aktorzy i „stary aktor” musi wchodzić na scenę i grać, bo to zawsze jest piękne. Natomiast teatr bez młodych aktorów nie istnieje w ogóle. Większość ról w literaturze teatralnej to role dla młodych. Młodzi są „mięsem” teatru, tętmem, szaleństwem, niespodzianką, siłą, doświadczeni – jego solą. I najciekawsze jest, jak się ze sobą spotykają. Młodzieży aktorskiej jest bardzo dużo. Chcą do teatru, ale teatry nie mają dla nich wystarczającej liczby propozycji. Aktorskie życie to nie jest, jak się niektórym wydaje, życie różowe. I ja to wiem. Mam miękkie serce. Podobają mi się, mam apetyt na ich zmagania teatralne, a jeszcze kiedy przychodzą i mówią, że nie mają z czego żyć, dała bym im gwiazdkę z nieba albo choć cokolwiek do grania, żeby mogli dalej się rozwijać i żeby nie musieli pracować choćby jako kelnerzy. U nas ciągle mamy debiuty. Ludzie przyjeżdżają z całej Polski, wiele się u nas uczy. Ściągamy też wspaniałych, nieznaną tutaj artystów.

### **Niedawno w Polsce premierę dała Papahema, grupa złożona z młodych absolwentów Wydziału Sztuki Łalkarskiej z Białegostoku.**

Tak, są nadzwyczajni. Zobaczyłam ich *Calineczkę* i zachwyciłam się ich wyobraźnią, umiejętnościami i miłością do tego, co robią. Postanowiłam zaprosić ich do współpracy, oni zastanowili się nad tytułem, wybrali *Alicję po drugiej stronie lustra* i tak powstał spektakl. Od dawna zastanawiam się nad spektaklami dla dzieci. Z jednej strony dziecięca publiczność w takim teatrze jak nasz jest dość kłopotliwa, gra się dla nich rano, trzeba przerwać próby, ceny biletów muszą być niewysokie, bałaganią i wszędzie przyklejają gumy do żucia, jedzą i piją na widowni, wychodzą na siusiu stadami podczas przedstawienia, a z drugiej strony kocham ich, widzę, jak żywo reagują, niekonwencjonalnie, spontanicznie, prawdziwie. Zakochują się w teatrze na naszych oczach. Myślę, że powinniśmy mieć w repertuarze jedną, dwie bajki czy spektakle dla młodzieży szkolnej na zimę. O najmłodszych dzieciach nie myślę, bo nawet nie wiem, „z czym się to je”. Mamy w repertuarze w tej chwili 6 spektakli dla dzieci, które latem gramy też na ulicy. Gramy, jeśli ktoś nam pomoże, bo tam nasz teatr jest za darmo.

### **Jaka jest pani relacja z krytyką teatralną?**

Nie ma jej. Osobiście nie znam nikogo. Teraz zresztą jakoś bardzo się to środowisko rozwarstwiło, skomplikowało. Przyszło wielu znikąd, piszą, podoba im się, nie podoba, ale nie uzasadniają dlaczego, nie porównują niczego z niczym, bo nie umieją. Oczywiście recenzenci przychodzą, nasz dział PR zbiera ich teksty i umieszcza na stronie, ale... Poza tym mam wrażenie, że krytyka dzisiaj nie ma żadnego przełożenia na publiczność, żadnego wpływu na odbiór czy frekwencję. Recenzje czytają może dwie, trzy pierwsze „widownie” spektaklu. Później przychodzą ci, co nie czytają. Dla mnie najważniejsza jest, jak ja to nazywam – „pierwsza widownia z ulicy”. Pierwsza, która przychodzi za kupione bilety. Interesuje mnie to, czy publiczność rozumie, o czym z nią rozmawiamy. Trudno poza

tym osobie takiej jak ja, która musi to wszystko utrzymać, przejmować się poważnie krytyką. Zwłaszcza, że w przypadku recenzentów w grę wchodzi także moda: na aktorów, na tematy, na sposoby wystawiania. W modzie u krytyki jest teraz awangarda, w Warszawie nie ma już prawie nic innego. Takich jak my jest garstka. Zostało Ateneum, Współczesny, Narodowy i do pewnego stopnia Dramatyczny. W pozostałych teatrach nie wiadomo, co cię czeka, jak powiedziała pewna pani. Interesujące jest to, jak Jan Englert prowadzi Teatr Narodowy, bardzo to szanuje. Ma wspaniały zespół, szacunek do widzów i teatr tradycyjny – teatr środka, jak to zwykliśmy ostatnio nazywać – i awangardę, głównie interpretacyjną, i Piotra Cieplaka. Mają publiczność. Gratulacje.

### **Odcina się pani od teatru awangardowego?**

Broń Boże. Lubię awangardę. Nie lubię tylko kłamstwa, awangardy wymuszonej, wyspekulowanej, cwaniackiej. Chociaż... lubię właściwie każdy rodzaj teatru. Denerwuje mnie tylko, jak coś jest głupie. Widziałam dużo spektakli, które chciały coś powiedzieć, ale z powodu niewiedzy artystów czy z braku środków miały dziury łatanę głupimi pomysłami. Nieważne. Jestem osobą, widzem, który czasem tak męczy się w teatrze, jak na najgorszych torturach. Na złym spektaklu czuję się jak w więzieniu. Widzę na scenie coś, czego po prostu nie mogę oglądać, i wszystko mnie od tego boli. Czuję się nieszczęśliwa. Potem, po takiej nauczce przez jakiś czas nikt nie zaciągnąłby mnie do teatru, nikt. Muszę odczekać i zapomnieć. Może zbyt emocjonalnie odbieram teatr w ogóle. Lubię, jak się w teatrze opowiada. Albo teatr zachwyca mnie znaczącymi obrazami, figurami psychologicznymi. Nienawidzę się nudzić i nie rozumieć. My tu, w Teatrze Polonia dwukrotnie ponieśliśmy sromotną klęskę na awangardzie. Musieliśmy zdejmować przedstawienia po pięciu pokazach. Nasza publiczność była niechętna.

### **Co określa pani jako klęskę w teatrze?**

Jak nie mogę grać tytułu. Jak publiczność coś całkowicie odrzuca. Jak milczy z grzeczności. Wychodzi w ciszy i natychmiast rozmawia o kotletach czy o której rano muszą wstać. Jak wychodzą zniecierpliwieni, zmęczeni, z poczuciem, że stracili czas i pieniądze. Ludziom się wmawia, że wysoka sztuka jest trudna, męcząca i niezrozumiała.

### **Uważa pani, że publiczność się nigdy nie myli? Nie odrzuca dzieł wartościowych, nie zachwyca się miernotami?**

Oh! Myli się, oczywiście, często się myli. To zawsze w takich wypadkach jest pomyłka informacyjna – nie wiedzieli, na co przyszli, chcieli czegoś innego, trzeba ich było na to, co mają „skonsumować”, przygotować. Ale nie jest też tak głupia, jak by się wydawało. Poszłam kiedyś do kina o dziesiątej rano. Grali *Melancholię* von Triera. Było nas na sali może trzydzieścioro. Trochę przypadkowa widownia. Niektórzy przyszli może dlatego, że było zimno i chcieli się ogrzać. Ja się zachwyciłam, ale pięć osób z tych trzydziestu wyszło. To jest wciąż niezła proporcja, prawda? Kocham teatr, film, koncerty, malarstwo, muzykę, czas duchowy, ale trzeba być na to gotowym. Trzeba ludzi uczyć przyjemności z odbioru sztuki, znaczenia tych wzruszeń i zachwyków, świadomości, jak wzbogacają i siebie samych, i swoje relacje z innymi dzięki sztuce, wiary, że świat sztuki jest wspaniały. Są twórcy, którzy pracują dla magistrów życia. Mnie zawsze interesowała praca dla tych bez tytułów naukowych w tej dziedzinie.

6-02-2017

**Krystyna Janda** - aktorka filmowa i teatralna, reżyserka, prozaiczka i felietonistka, piosenkarka; dyrektor artystyczny Teatru „Polonia” w Warszawie.