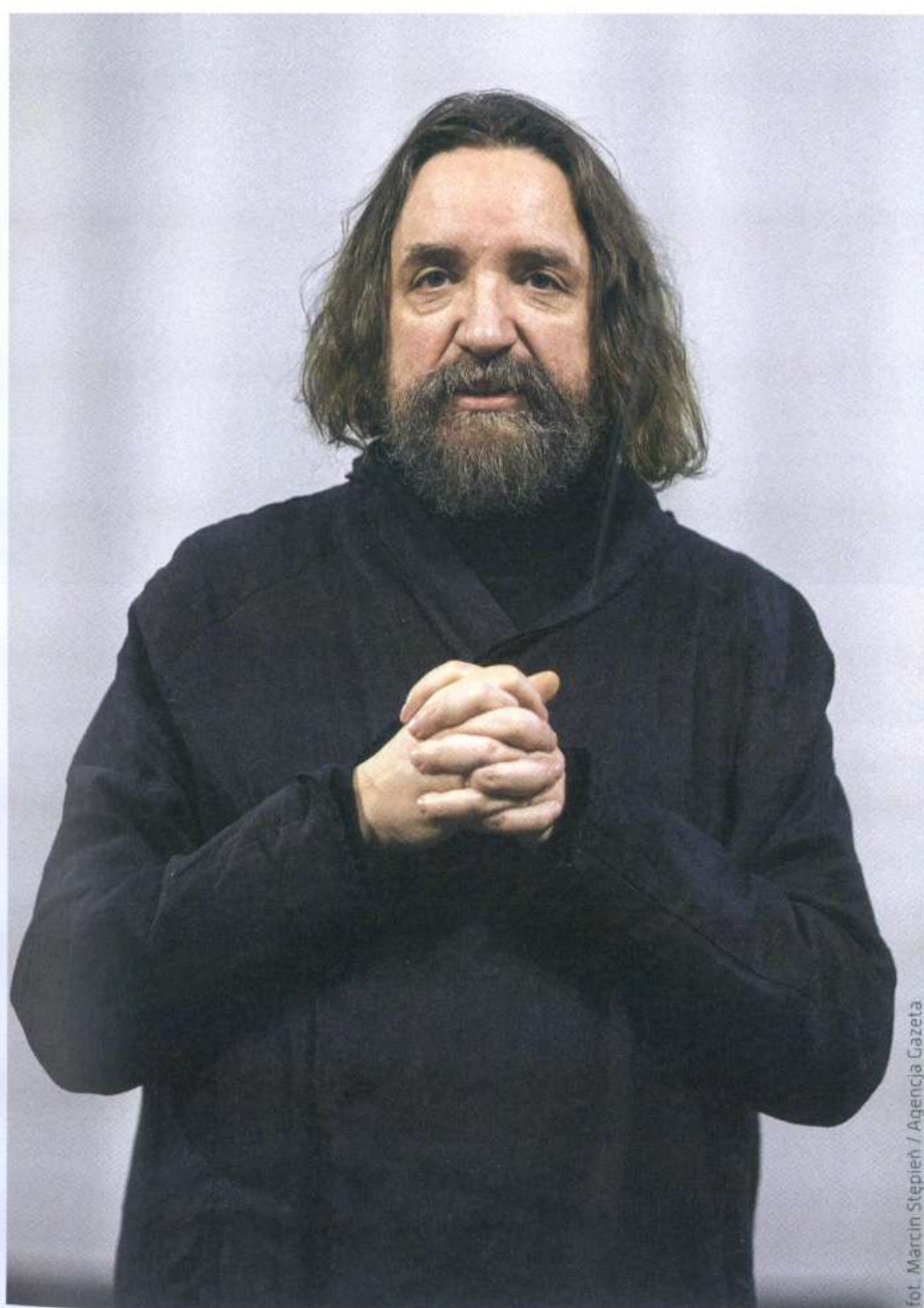


Smętny monodram online

„**Miałem wielką słabość do aktorów** i jasne przeświadczenie, że są oni najważniejszym medium, poprzez które mogę opowiedzieć swoją historię” – mówi **Mariusz Grzegorzek**, rektor Łódzkiej Szkoły Filmowej, w rozmowie z Feliksem Platowskim.



fol. Marcin Stępień / Agencja Gazeta

Mariusz Grzegorzek (1962)

reżyser teatralny i filmowy, scenarzysta, grafik, realizator telewizyjny, profesor sztuk filmowych, rektor PWSFTviT w Łodzi w kadencjach 2012–2016 i 2016–2020.

FELIKS PLATOWSKI Jest Pan absolwentem Wydziału Reżyserii Filmowej, ale to jednak w teatrze pracuje Pan najczęściej, najbardziej intensywnie. Jakie emocje i doznania towarzyszyły Panu, gdy rozpoczynał Pan pracę w teatrze? Czy czuł Pan wówczas, że teatr stanie się tak istotny dla Pana dalszej drogi twórczej?

MARIUSZ GRZEGORZEK Zaczę trochę infantylnie – odkąd pamiętam, byłem zafascynowany filmem. Odkąd miałem cztery czy pięć lat – kino zawsze było tym medium, które, w mniej czy bardziej uświadomiony sposób, działało na mnie z potężną siłą i sprawiało, że pragnąłem być aktorem. Wszystkie zwichnięte, narcystyczne struktury mają w pewnym momencie życia epizod pod tytułem „może będę aktorem”; nie musimy chyba tego specjalnie analizować – myślę, że dziewięćdziesiąt procent populacji rozumie ten instynkt. (*śmiech*) Ale potem szczęśliwie trochę mi przeszło, moje zainteresowania coraz bardziej ewoluowały w stronę sztuk plastycznych. Jednocześnie zaczynałem uświadamiać sobie, że nie jestem człowiekiem, który może mieć nad sobą szefa, reżysera, demiurga, tylko to ja muszę być szefem – mówiąc kolokwialnie i najprościej. I w związku z tym trzymałem się myśli o reżyserii i myślałem o niej obsesyjnie. To był początek lat osiemdziesiątych, istniał już Wydział Reżyserii w Katowicach, ale tak naprawdę Łódzka Szkoła Filmowa była w ogólnej świadomości młodych ludzi myślących o sztuce filmowej mekką, do której się zmierzało. Byłem tak bardzo przerażony różnymi opowieściami, które o tym miejscu słyszałem, i własnymi demonami i fantazmatami na jej temat, że z jednej strony myślałem o niej obsesyjnie, a z drugiej panicznie bałem się do niej zdawać. W każdym razie byłem całkowicie pochłonięty filmem, w tym czasie teatr właściwie mnie nie interesował, przed egzaminami do Szkoły Filmowej studiowałem historię sztuki w Krakowie.

PLATOWSKI Bywał Pan wówczas w Starym Teatrze lub Teatrze Słowackiego?

GRZEGORZEK Żyłem w dynamicznym teatralnie miejscu, ale widziałem zaledwie kilka przedstawień, bo teatr mnie wtedy nie interesował...



Nie jedz tego! To jest na święta!, reż. Mariusz Grzegorzek, Teatr Studyjny w Łodzi (2019)

Jedynym teatralnym olśnieniem była dla mnie *Umarła klasa* Kantora, którą widziałem w początkowym etapie, w Krzysztoforach. Ale wracając do meritum: kiedy przyjęto mnie na reżyserię filmową, i to za pierwszym razem – to w pewnym sensie ukoilo wszystkie moje wcześniejsze niedole i wątpliwości. Okazało się, że mam glejt na to, aby stać się wielkim reżyserem. Szczęście i oszołomienie! Dostyc szybko przekonałem się jednak, że nie potrafię robić filmów, w ogóle! Miałem w głowie gorączkę, obrazy, byłem wizjonerem z bożej łaski, ale nie rozumiałem tego medium na żadnym poziomie! Nie wiedziałem, czym jest kamera, w jaki sposób ona działa, jak działają obiektywy, jak fotografuje się rzeczywistość. Nie umiałem pracować z ludźmi, z aktorami, z przestrzenią i rekwizytami! Byłem zrozpaczony. Wchodziłem na plan z przeświadczeniem, że wysokim poziomem mojego nawiedzenia powinienem wszystkich wprawić w stan równie potężny i to wszystko potem powinno się samo odbyć. Nie tylko się nie odbywało, ale powstawały jakieś totalne katastrofy. Zrozumiałem dzięki nim, że mam w sobie potencjał, którego nie potrafię uwolnić. Musiałem nauczyć się porozumiewać z ludźmi.

PLATOWSKI Nie było w szkole takiego nawyku, zwyczaju chodzenia do Teatru im. Stefana Jaracza lub Nowego?

GRZEGORZEK W opinii ogólnowojskowej (w tym pedagogów, na przykład Wojciecha J. Hasa) istniało przekonanie, że – bardzo upraszczając – teatr jest do dupy, teatr jest nudny, a aktorów teatralnych generalnie nie należy zatrudniać w filmie, bo grają w sposób sztuczny, z emfazą, z nieznośnymi naleciałościami teatralnymi, które bardzo trudno „zeskrobać”... Ale też dostyc szybko zrozumiałem, że struktura planu filmowego niszczy mnie i zabija, że jest obciążona potworną, przyziemną odpowiedzialnością, wszelkimi zagadnieniami czysto technicznymi, i nie ma tam miejsca, żeby w spokoju ducha zacząć pracować z ludźmi, przede wszystkim z aktorami. Miałem wielką słabość do aktorów i jasne przeświadczenie, że są oni najważniejszym medium, poprzez które mogę opowiedzieć swoją historię. Zrozumiałem, że muszę znaleźć miejsce, które będzie rodzajem poligonu czy raczej laboratorium, odkryć przestrzeń, w której mógłbym w jakimś innym trybie doświadczyć pracy z aktorem w sposób bardziej pogłębiony. Siłą rzeczy zacząłem myśleć o teatrze, do którego trafiłem bez jakiegokolwiek przygotowania. Moja kariera filmowa rozwijała się całkiem dynamicznie, etudy filmowe *Krakatau* i *Robak* otrzymały wiele międzynarodowych nagród, mój debiut fabularny, adaptacja opowiadania Iana McEwana *Rozmowa z człowiekiem z szafy*, był pokazywany w konkursie głównym festiwalu



fot. Aleksandra Pawłowska / Archiwum Szkoły Filmowej w Łodzi

w Wenecji. A ja, dzięki życzliwości Waldemara Zawodzińskiego, świeżo upieczonego dyrektora Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, zadebiutowałem *Jadem* Ronalda Harwooda. Mogę powiedzieć, że wszystko, co fantastyczne i wszystko, co tragiczne w moich doświadczeniach teatralnych zaczęło się i fermentuje do dzisiaj właśnie w tym teatrze.

PLATOWSKI Czy można powiedzieć, że zaczynając pracę w Teatrze Jaracza, musiał Pan początkowo starać się o zaufanie zespołu, budować swoją pozycję?

GRZEGORZEK Od razu rzuciliśmy się na siebie z jakiejś dzikiej, nieujarzmionej potrzeby kontaktu. Aktorzy są głodni poszukiwań, intensywnej relacji, pracy nad czymś wymagającym i niebezpiecznym. Przez pracę nad pierwszym przedstawieniem przeszliśmy jak w transie.

PLATOWSKI Czy istnieje krąg, grupa aktorów Mariusza Grzegorzka? Gdy patrzy się na przebieg Pana kariery teatralnej, można dostrzec szereg osób, które powtarzają się – niekiedy współpraca z konkretnymi aktorami trwa przez kilka lat, ale ich nazwiska, role w silny sposób kojarzą mi się właśnie z Pana teatrem.

GRZEGORZEK Oto myśl złota: dobra obsada to jest absolutna podstawa – opiera się ona na wielu elementach, ale dla mnie najważniejszy jest rodzaj intuicyjnego przeczucia, że znajdę z daną osobą porozumienie, *flow*, energetyczny przepływ. Przeprowadziłem w życiu wiele różnych castingów, ale moje wybory opierają się zazwyczaj na przecuciu, rodzaju fizycznego wręcz pociągu do pewnych aktorów (istot ludzkich), zauroczenia sięgającego poza wiek czy płeć. Wiem, z kim złapię porozumienie, zbuduję zaufanie i wejdę w jakieś intensywne poszukiwania. Jeśli takie przeczucia się sprawdzają (a zazwyczaj się sprawdzają), kontynuacja współpracy jest czymś naturalnym. Pamiętajmy, że do niedawna zespół repertuarowego teatru był nienaruszalnym fundamentem pracy. Występy gościnne były rzadkością. Mnie to nigdy nie przeszkadzało, nie miałem poczucia ograniczenia. I przez te lata Gabriela Muskała, Barbara Marzałek, Marieta Żukowska, Paulina Walendziak, Andrzej Wichrowski, Irek Czop, Marek Nędza byli, a niektórzy ciągle są, bardzo ważnymi członkami mojej teatralnej rodziny. W Szkole Filmowej wykładałem na Wydziale Reżyserii, ale bacznie obserwuję studentów Wydziału Aktorskiego, wyreżyserowałem też kilka dyplomów aktorskich. Dzięki temu mam cudowną możliwość odkrywania młodych, niezwykle talentów. Na przykład Paulina Walendziak, Ela Zajko, Maciej Musiałowski czy Mikołaj Chroboczek to młodzi aktorzy, z którymi spotkałem się ostatnio podczas pracy nad dyplomami teatralnymi czy aktorskim dyplomem filmowym *Śpiewający obrusik*.

PLATOWSKI Czy zdarzyło się, że aktor nie wytrzymał, uznał, że praca z Panem jest zbyt intensywna i odmówił, albo podziękował przy kolejnym projekcie?

GRZEGORZEK Pamiętam tylko jedną taką kolizję. Chyba warto o tym opowiedzieć, bo to ważne, formatujące doświadczenie, uzupełniające obraz relacji reżyser – aktor o bolesne, ale kluczowe elementy. Mam na myśli pracę z Małgorzatą Buczkowską – znakomitą, niezwykle utalentowaną aktorką. Kiedy zobaczyłem ją po raz pierwszy, zupełnie prywatnie, w bufecie teatralnym, dostrzegłem w niej cechy, które zawsze mnie pociągają – rodzaj kruchości, nadwrażliwości, która wiąże się z pewną niestabilnością emocjonalną, mieszały się w niej przeciwstawne emocje i tematy, wylewały się na zewnątrz w nieświadomiony przez nią sposób. Bardzo mnie to zaintrygowało, współpracowaliśmy w bardzo ważnym okresie mojej pracy teatralnej. Myślę o realizacji sztuki Rebekki Gilman *Blask życia*. Małgosia zagrała w niej główną rolę, partnerował jej Irek Czop. Z mojej perspektywy to była fascynująca praca, jazda figurowa na lodzie, po bardzo trudnych, granicznych stanach – za, jak mi się wydawało, niepisaną zgodą nas wszystkich... Ta werytyczna i mroczna sztuka, właśnie dzięki energii Małgosi i Irka, ujawniła ukryte pokłady znaczeń; to są w ogóle moje ulubione rodzaje działalności, kiedy robi się coś bardzo ciemnego, przytłaczającego, ale ta ciemność ma jednocześnie jakieś światło w sobie. Moc oczyszczania. To była niezwykle wymagająca, ale też piękna, wspólnotowa praca. Graliśmy dużo. Widzowie byli przejęci. Dostaliśmy Laur Konrada na „Interpretacjach” w Katowicach. Pewnego wieczoru w trakcie przedstawienia Małgosia położyła się na scenie i przestała grać, w ogóle. Przedstawienie przerwano, widzowie poszli do domu. Nie było mnie wtedy w teatrze, ale znam to z relacji. No, mówiąc w skrócie, w pewnym momencie aktorka dała do zrozumienia, że jest wyczerpana, że nie ma siły grać już tego wszystkiego. Wiem, że miała do mnie żal, że wciągnąłem ją w tę ciemność, żal, którego nigdy bezpośrednio nie wyraziła. Szanuję i na

chłodno rozumiem jej stanowisko, kiedy pracowaliśmy, nie miałem poczucia jakiegokolwiek nadużycia. Byłem bardzo zaskoczony, że Małgosia nie chce skorzystać z tego potencjału, niezwykłego daru, który posiada. Potencjału do cudownie wrażliwego opowiadania o ludzkim niepokoju, o naszej binarnej naturze, o tym, że lęk i brak miłości są potężnymi narzędziami opisu świata. Ale oczywiście szanuję jej wybór. Przestaliśmy grać to przedstawienie i po jakimś czasie Małgosia odeszła z Teatru Jaracza...

PLATOWSKI Specjalizował się Pan w repertuarze anglosaskim; jednym z nielicznych tekstów o innej proveniencji zrealizowanych przez Pana było *Słowo*, zainspirowane nieco zapomnianym filmem duńskiego reżysera Carla Dreyera.

GRZEGORZEK Na film Dreyera trafiłem przypadkiem. Zauważyłem w napisach końcowych, że jego scenariusz jest oparty na dramacie. Nie robiliśmy więc adaptacji scenariusza filmowego, tylko pracowaliśmy nad sztuką Kaja Munka *Ordet*. To jest nieodpowiedzialne, a nawet samobójcze, kiedy coś człowieka bardzo fascynuje, ma się do czynienia z rodzajem arcydzieła – żeby się do własnej interpretacji przymierzać. Odczuwałem jednak przeogromny pociąg do tego świata, bohaterów i pulsujących w dramacie Munka i filmie Dreyera tajemnic. Muszę powiedzieć, że ciągle pojawiają się na mojej drodze jacyś „odmieńcy”, którzy nagle ujawniają się z intensywną pamięcią o tym przedstawieniu, i to jest dla mnie źródłem radości.

PLATOWSKI To skrajnie różny tekst niż na przykład *Blask życia* Rebekki Gilman albo *Habitat* Judith Thompson. Czy w związku z tym także inny rodzaj pracy nad spektaklem, skupienia, energii?

GRZEGORZEK Jestem totalnym intuicjonistą. Najpierw szaleństwo, czyli jakiś skowyt wewnętrzny, dreszcz, fascynacja w trakcie lektury. Poczucie, często bardzo niejasne, że jest sens, impuls do pracy. Nie racjonalizuję swoich wyborów, czasem ktoś *post factum* próbuje mnie do tego zmusić. Po początkowym szaleństwie nadchodzi czas metody, a raczej precyzyjnej, skupionej, konkretnej pracy. Jestem bardzo precyzyjny, ustawiam gęstą i solidną partyturę. Pracuję bardziej na ucho niż na oko (choć oko również posiadam). Cała prawda o teatrze wyraża się w wartościach dźwiękowych i rytmicznych. Teatr jest muzyką. W najpiękniejszym, najczystszej, najszerszym tego pojęcia znaczeniu. I dlatego zawsze konstruuje jakąś partyturę opartą na pełnym energetycznym skupieniu i bardzo żmudnym, wyczerpującym wufie teatralnym (kroki, podskoki, piruety i upadki z wysokości głową w dół na mokrą szmatę). W tym sensie każda moja praca nad przedstawieniem jest do siebie podobna.

PLATOWSKI *Otchłani* Jennifer Haley – ten utwór został Panu zaproponowany. To chyba dowód na szczęśliwą kooperację wewnątrz teatru?

GRZEGORZEK To jest chyba jedyny taki przypadek w całym moim dorobku. Po pierwszej lekturze byłem absolutnie zafascynowany, natychmiast. A przeczytałem setki tekstów polecanych mi przez kogoś i zazwyczaj lipa.

PLATOWSKI To chyba dosyć znamienne, że żaden inny teatr w Polsce nie zdecydował się na wystawienie tej sztuki. Pewnie o czymś to świadczy.

GRZEGORZEK A o czym, co Pan ma na myśli?

PLATOWSKI Może gdzie indziej zabrakło odwagi?

GRZEGORZEK Naprawdę? To przecież mainstreamowa, popularna sztuka – tak można ją przeczytać, nawet tak chyba została napisana. Opowiada o rzeczach istotnych, ale też bardzo modnych: wirtualna rzeczywistość online, alienacja, połączenie świata cyberprzyszłości ze światem pluszowego retro... Ta sztuka zrobiła karierę na Zachodzie, była realizowana kilkadziesiąt razy w Stanach Zjednoczonych i w Europie Zachodniej... Z ciekawości zresztą próbowałem na YouTube sprawdzać, jakiego rodzaju iskra, zamysł inscenizacyjny towarzyszył tym realizacjom. Mam dołujące wrażenie, że większość z nich poszła po linii najmniejszego oporu. A tak na marginesie, co to w ogóle znaczy odwaga, w sztuce, w teatrze, w tym kraju. Mam wrażenie, że, szczególnie w polskim teatrze, ta namaszczona przez wielu krytyków artystyczna bezkompromisowość i odkrywanie nowych lądów to jest często pic na wodę, fotomontaż, smutek, konanie i urodziny u cioci Krysi, tylko że na opak.

PLATOWSKI A jak narodziła się – oparta na bardzo wyrazistym pomysle – wizja sceniczna Pana *Otchłani*? Pierwsze określenie, które przychodzi mi do głowy, to z jednej strony surowość i prostota tej inscenizacji, a z drugiej jej ulotność, która wynika z wyświetlania scenografii, „rzucania” fragmentów przestrzeni z projektora.

GRZEGORZEK Dochodzenie do klucza inscenizacyjnego, języka, jakim będziemy opowiadać jakiś świat, jest trudnym i wrażliwym procesem. Czasami to się czuje od początku, czasami rodzi się w bólach w trakcie pracy. W przypadku *Otchłani* już na starcie miałem precyzyjny pomysł; wiedziałem, że chcę połączyć dwa żywioły, z jednej strony prostotę, skupienie, ascezę i ograniczenie, a z drugiej gnuśność, rozedrganie i ornamentalną sensualność. Całe przedstawienie, sprawiające wrażenie gęstego i rozedrganego, rozgrywa się na wąziutkim pasie dwa na dziewięć metrów. Praktycznie dusi się z braku przestrzeni. To podest i foliowy ekran, które oglądane w trybie roboczym są ciasne, nieporadne i martwe. Ciasnota i poczucie braku pola manewru – to jest odbierane przez widza w sposób podświadomy, jako źródło znaczeń, sensów, energii. I w to wszystko wpuściliśmy pulsującą magmę ludzkich energii, fantasmagorycznych projekcji i ciągle zmiennego światła, które oświetlają bardziej psychosferę niż aktorów, i muzykę, a właściwie sonosferę, którą wspinały DJ Alex rymuje na żywo z energią przedstawienia.

PLATOWSKI W spektaklu gra Krzysztof Zawadzki, aktor spoza stałego zespołu, z którym wcześniej pracował Pan przy przedstawieniu *Woyzeck* w Starym Teatrze w Krakowie. Czy to wynika z tego, że w danym momencie nie miał Pan na podorędziu właściwego człowieka do stworzenia tej roli i było potrzebne wsparcie z innego zespołu?

GRZEGORZEK Dokładnie tak. Akurat tak się złożyło, że nie widziałem w tamtym momencie w Teatrze Jaracza nikogo do tej roli. A przecież jest to bardzo kameralna sztuka, kwintet, a to oznacza, że wszyscy grają bardzo istotne, równoważne role i sposób, w jaki operuje się tym instrumentarium, jest krytycznie ważny. Musiałem obsadzić spektakl bardzo czujnie i właściwie od razu miałem poczucie, że Krzysztof Zawadzki,



fot. Mariusz Grzegorzek / Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Otchłań, reż. Mariusz Grzegorzek, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (2018)

który zagrał Doktora w moim krakowskim *Woyzecku*, i z którym mi się świetnie pracowało, ma fantastyczny potencjał do zagrania postaci Doyle'a. To znaczy, że nosi w sobie rodzaj silnego udręczenia egzystencjalnego, które jednocześnie jest, mówiąc kolokwialnie, uwięzione w atrakcyjną fizycznie formę. Mam wrażenie, że Krzysiek przez wiele lat walczył ze stygmatyzującą etykietą amanta. Jego aktorski potencjał wspaniale rozkwitł w *Otchłani*.

PLATOWSKI Czym była dla Pana praca ze studentami nad spektaklami *Pomysłowe mebelki z gąbki* i *Nie jedz tego! To jest na święta!*?

GRZEGORZEK Te dyplomy to było dla mnie święto, poligon doświadczalny, początek nowego rozdziału w pracy teatralnej, użeranie się z rozwydrzonymi bachorami i jednocześnie żerowanie na młodych, wspaniałych, utalentowanych ludziach. Ale to chyba temat na osobną rozmowę.

PLATOWSKI Przewiduje Pan powrót do pracy nad klasycznym dramatem?

GRZEGORZEK Chyba nie wrócę już do klasycznego dramatu, w takim podejściu, perspektywie, jak to robiłem jeszcze kilka lat temu. Na pewno będę maltretował napisane przez kogoś opowieści, myślę jednak, że one będą w dużo większym stopniu ulegały jakimś mutacjom, transformacjom, rozbiciu, dekonstrukcji... zmieszaniu z inną materią.

PLATOWSKI Z czego to wynika?

GRZEGORZEK Z braku wiary w spójne, uporządkowane dramaturgiczne, realistyczne struktury – z początkiem, środkiem, końcem, klasycznym rozwojem postaci. Nie wierzę w to, nie działa to na mnie również jako na widza. Moje ostatnie przedstawienie *Dzieci widzą duchy* jest pierwszą próbą realizacji takiego podejścia w Teatrze Jaracza. Efekt końcowy bardzo mnie uszczęśliwił.

PLATOWSKI Czy w obecnym czasie, rozmawiamy wiosną 2020 roku, miewa Pan obawy, że nie tylko stajemy się uczestnikami końca pewnego świata, ale też, że możemy utracić teatr, który znamy?

GRZEGORZEK Jeśli chodzi o jakąkolwiek jakościową zmianę, to nie mam najmniejszych wątpliwości, że ona nie nastąpi. Jakiegokolwiek opamiętanie ludzkości w jakiegokolwiek sferze – zapewniam Pana – nie nastąpi. O teatr możemy być o tyle spokojni, że będzie mógł dalej opowiadać o nas, budować płaszczyznę porozumienia, może pozostać jednym z niewielu jeszcze ocalałych pierwotnych, wspólnotowych doświadczeń. Jestem spokojny o teatr, mógłbym nawet teraz Panu jakieś przedstawienia odegrać – gdyby nie to, że jestem absolutnie przeciwny teatrowi w sieci. (*śmiech*) Chociaż, właściwie, właśnie teraz, taki smętny monodram online popełniłem. ■