

Jestem irytująca

„**Albo inscenizuję Szekspira** tak, jak jest zapisany, albo piszę swój tekst, parafrazujący treść dramatu. Kilka lat temu, robiąc *Otella* w Teatrze Jaracza w Łodzi, popełniłam wielki błąd: pracując na oryginalnym dramacie Szekspira, pozwoliłam sobie na dopisywanie własnych tekstów – całych monologów!” – mówi Agata Duda-Gracz w rozmowie z Jolantą Kowalską.

JOLANTA KOWALSKA Reprezentacja kobiet w grupie zawodowej reżyserów jest dziś silniejsza niż kiedykolwiek dotąd. Teatr zmienił się przez to, że więcej w nim kobiecych głosów?

AGATA DUDA-GRACZ Każdy teatr jest inny. Moim zdaniem dla jakości sztuki płeć reżysera nie ma znaczenia. Nie wierzę w płeć mózgu. Wierzę za to w osobowość, w charakter, wyobraźnię i pracę. Mówienie o teatrze kobiecym i męskim jako odrębnych kategoriach jest dosyć tanią szufladą. Wizji teatru jest tyle, ilu reżyserów. Ważne tylko, żeby nie poczuć się „mistrzem świata”. Mieliśmy w szkole takie powiedzenie: „Mistrzów świata uprasza się o zachowanie spokoju”. Jeżeli więc miałabym podzielić teatr na jakieś kategorie czy „głosy”, to wyróżniłabym teatr wizjonerski, czyli taki, który charakteryzuje oryginalna wizja reżysera; teatr aktorski, w którym na pierwszym planie pozostaje aktor sprawnie relacjonujący fabułę; teatr „mistrzów świata”, czyli taki, w którym cokolwiek się dzieje na scenie, jest „świetne”; teatr komercyjny, którego głównym celem jest zarabianie pieniędzy oraz teatr „ratuj się kto może”, czyli taki, w którym aktorzy za reżysera robią, co mogą.

KOWALSKA Reżyser jest ośrodkiem władzy w teatrze, przynajmniej w trakcie produkcji spektaklu. Tradycyjny model władzy reżyserskiej bywa dziś postrzegany jako opresywny, obciążony wszystkimi grzechami porządków patriarchalnych, wraz z ich skłonnością do przemocy. Kobiety reżyserki łagodzą obyczaje?

DUDA-GRACZ Wszystko zależy od człowieka, a nie od płci, orientacji seksualnej czy wyznania. Władza reżysera jest kwestią umowy pomiędzy nim i aktorami. Teatr zaś powinien być jak kościół, którego fundamentami są: wiara, szacunek, miłość i wiedza. To nie znaczy, że mamy się poklepywać po plecach, a reżyser w trakcie prób zobowiązany jest do skandowania pochwał. Zbieramy się w imię sprawy, w którą wierzymy, a jest nią oczywiście spektakl. Szanujemy siebie nawzajem, tekst, scenę, panią garderobianą, portiera i wszystkich, którzy w teatrze pracują. Miłość wynika z pasji, bo bez pasji nie ma teatru. Wiedza zaś i umiejętności są psim obowiązkiem wszystkich. Każda opresyjność w relacjach teatralnych wynika z braku któregoś z tych elementów. Nieumiejętny albo niedouczony reżyser bardzo szybko może zamienić się w porykującego tyrana, zakrzykującego swoją niewiedzę. Oczywiście leniwy albo

nieudolny aktor jest tak samo niebezpieczny. Chociaż uważam, że nie istnieje coś takiego jak „zły aktor”. Każda zła rola, jaką na scenie widzimy, jest winą reżysera, bo albo źle obsadził, albo źle poprowadził. Jeżeli aktor jest faktycznie tzw. drewnem, to kto go wpuszczał na scenę?

KOWALSKA W Pani przedstawieniach znakomita większość elementów jest podporządkowana reżyserskiej wizji. Scenografia, kostiumy, a często i teksty są Pani autorstwa. Również bohaterowie spektakli rozpoczynają żywot w Pani wyobraźni. Ich wykonawcy na starcie otrzymują „list do postaci”, który – jak się domyślam – stanowi rodzaj instrukcji ukierunkowującej pracę aktora. Jak duży margines pozostaje dla wspólnych poszukiwań?

DUDA-GRACZ Nigdy nie przyznaję sobie prawa do władzy absolutnej. Na pierwszej próbie po przeczytaniu scenariusza zawsze wyjaśniam, z jakiego powodu robię dany temat. O czym będzie spektakl. Piszę scenariusze z rolami dla konkretnych aktorów. Czasem taki scenariusz jest niekompletny i w trakcie prób rodzą się nowe sceny. Ale temat i sens pozostają niezmiennie. Projekty kostiumów także powstają później – muszę się „napatrzeć” na postać, żeby wiedzieć, jak będzie ubrana. Tak naprawdę wszyscy idziemy wspólną drogą – ja tylko muszę zacząć od wyznaczenia kierunku. Gdy natrafiam na opór w aktorze, to jest dla mnie sygnał, by się zastanowić, czy nie „przefajniłam”. Nie wyobrażam sobie, że mogłabym aktorowi coś kazać. Jeśli zdarza mi się opieprzać ludzi, z którymi pracuję, to tylko wtedy, gdy ktoś jest leniwy, ale to bardzo rzadkie zjawisko.

KOWALSKA Wszędzie tak jest?

DUDA-GRACZ Właśnie pracuję nad swoim trzydziestym dziewiątym spektaklem i za każdym razem jest podobnie. Jeżeli mogę o sobie powiedzieć coś obiektywnie dobrego, to to, że potrafię budować zespół. Nie oszczędzam ani siebie, ani tych, z którymi pracuję i daję tyle, ile wymagam. I za każdym razem, bez względu na efekt i jakość przedstawienia, powstaje „rodzina”, która się kocha. Oczywiście nie ma reguł bez wyjątku. Raz, na szczęście tylko jeden, zdarzyło mi się pracować z zespołem, który mnie nie chciał. Aktorzy byli sfrustrowani i zmaltratoowani trudną sytuacją w ich teatrze. Praca nad przedstawieniem była



fot. Tomasz Wąkrow

dla nich pozbawiona sensu, ponieważ samowola urzędującego dyrektora była tak wielka, że każda premiera stała pod znakiem zapytania. Grali mało, zarabiali głodowo, a to wszystko w cieniu wielkości legendy, jaką był ich teatr. Nie mieli ochoty na „komunie dusz” i siedzenie po nocach z kolejnym zaproszonym przez dyrekcję freakiem. Jako freak postanowiłam się nie poddawać: z furją i uporem godnym lepszej sprawy doprowadziłam tę pracę do końca. Dziś myślę, że to był błąd... trzeba było odpuścić. Po tym doświadczeniu jednak wiem, jak się pracuje, gdy nie ma tego, o czym mówiłam na początku naszej rozmowy: wiary, szacunku i miłości. To jest jak kościół bez Boga.

KOWALSKA To nie reżyser jest Bogiem?

DUDA-GRACZ Reżyser jest co najwyżej sługą bożym. Każdego reżysera mogą zniszczyć aktorzy, jeśli mu nie zaufają. Nie da się pracować wbrew zespołowi.

KOWALSKA Pani teatr ma jednego stałego męskiego rezydenta. Jest nim Pani ojciec, Jerzy Duda-Gracz. Jego świat wyobraźni stale towarzyszy Pani przedstawieniom, co widać szczególnie wyraźnie w *Po „Burzy” Szekspira*, realizacji, która „wykluła się” z jego autoportretu. Ten spektakl był rozmową z nim?

DUDA-GRACZ Obraz, który był inspiracją do *Po „Burzy” Szekspira*, był ostatnim autoportretem ojca, namalowanym jako odbicie w zgaszonym telewizorze. Jest to lekko rozmyty pejzaż pokoju, z którego poza kanapą i stołem wszystko zniknęło. Na kanapie siedzi ojciec w piżamie i podkoszulku. Patrzy na widza, od którego dzieli go tylko pusta szklanka. To intymne, ojcowe studium własnej samotności, poczucia „wypadnięcia z obiegu” i wypalenia, stało się punktem wyjścia do spektaklu. Zamiast Szekspirowskiej wyspy jest typowy blokowy „salon”. Wszystkie postaci są wytworem wyobraźni głównego bohatera – ożywieniem jego wspomnień. Pomiędzy domowymi sprzętami Prospero dokonuje pomsty „na niby” za swoje nieudane życie. To przeświadczenie o własnym nieudaniu jest jedynym bezpośrednim odniesieniem do mojego taty...

Agata Duda-Gracz [1974]

absolwentka historii sztuki UJ (1998) i reżyserii dramatu w PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie (2002). Debiutowała jako reżyser *Kainem* Byrona w Teatrze im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem (1998) i *Woyzeckiem* Büchnera w Teatrze PWST w Krakowie (1999). W 2001 roku wyreżyserowała *Abelarda i Heloizę* Vaillanda w Teatrze im. Juliusza Słowackiego i *Kreaturę* Murrella w Teatrze PWST. Nie przepada za dramaturgią współczesną, sięga po teksty Geneta (dwa razy *Balkon*, raz *Wybrani* inspirowani *Parawanami*), Dorsta (*Prze(d)stawienie*, 2006), Ghelderode’a (*Galgenberg*, 2007), Szekspira (*Romeo i Julia*, 2008; *Otello – wariacje na temat*, 2009; *Po „Burzy” Szekspira*, 2016) i Gogola (*Według Agafii wg Ożenku*, 2010 i *Według Bobczyńskiego wg Rewizora*, 2012).

Wielokrotnie nagradzana, m.in.: nagrodą Ludwik za najlepszą scenografię krakowskiego sezonu teatralnego – w 2001 roku za *Naprawiacza świata* Bernharda (reż. Leszek Piskorz, Stary Teatr w Krakowie) oraz w 2002 roku za *Abelarda i Heloizę*; wyróżnieniami za reżyserię *Galgenbergu* w Teatrze Słowackiego w Konkursie na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej (2008) i *Otella – wariacji na temat* w Teatrze Jaracza w Łodzi na Festiwalu Szekspirowskim (2009); krakowskim Złotym Laurem (2008) za reżyserię i scenografię *Romea i Julii* w Teatrze STU; Łódzką Złotą Maską (2010) za reżyserię i scenografię *Według Agafii* w Teatrze Jaracza; nagrodą za najlepsze przedstawienie, reżyserię i scenografię w plebiscycie publiczności Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (*Ojciec na motywach Świętokradztwa* Oskara Jana Tauschinskiego, 2011). Ostatni rok przyniósł jej Dyplom Mistrzowski im. Aleksandra Bardinię przyznany podczas XXXVII Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, a autorskie *Kumernis, czyli o tym, jak świętej panience broda rosla* z Teatru Muzycznego w Gdyni (własny tekst, reżyseria, scenografia) zostało nominowane do Nagrody im. Konrada Swinarskiego.



Po „Burzy” Szekspira, reż. Agata Duda-Gracz, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu (2016)

Bo on się zawsze czuł gorszy, niespełniony, z jednej strony nieudany, a z drugiej – niedoceniony. Nie jestem w stanie opisać tych potoków słów, jakie wylewał w dyskusjach z telewizorem, z tymi paniami reklamującymi szampony... Nie szczędził przy tym wulgaryzmów, a jego inwencja słowotwórcza w tej dziedzinie nie miała granic. W tej furii dochodziła do głosu niezgoda na rzeczywistość, na kult miernot i hochsztaplerstwa. On się w pewnym momencie odciął od świata, zapadał w siebie i coraz mniej mówił. Nie mógł się pogodzić z tym, co się dzieje za oknem. W tym zgorzknieniu i samotności był podobny do Prospera... Pyta Pani, czy ja z nim tym spektaklem rozmawiam... Nie wiem. Może po prostu coraz bardziej go rozumiem.

KOWALSKA Ale scena, w której Miranda na życzenie Prospera interpretuje szklankę z wodą jako obiekt artystyczny, to sytuacja autobiograficzna?

DUDA-GRACZ Tak. Analiza, a potem zaprzeczanie sobie i nowa interpretacja, na przykład z punktu widzenia antyku albo feminizmu – to jest przeniesienie zabawy, którą pamiętam z dzieciństwa. W tej scenie odważyłam się po raz pierwszy pokazać kawałek swojego domu. Te zabawy wyglądały w ten sposób, że interpretowałam na przykład „w duchu Duchampa” trzy zestawione ze sobą przypadkowe przedmioty: łyżkę, cytrynę i but. Zdarzało się, że przechodziliśmy obok przystanku autobusowego, na którym siedziały dwie osoby, a ojciec mówił: „Wyobraź sobie, że to jest scena biblijna. Przeanalizuj ją ikonograficznie. ...A teraz sobie zaprzecz. ...A teraz pomyśl, jak mógłby na to spojrzeć Aborygen?” i tak dalej. Córka Prospera, Miranda, ma zinterpretować szklankę z napisem IKEA. Zacytuję najkrótszą z jej trzech interpretacji: „I jak idea. K jak kreacja. E jak energia. A jak absolut. Wniosek: Idea przedmiotu wynika z Kreacji, co czystą Energią boskiego jest

Absolutu. Innymi słowy: Bóg – Wieczny Logos poprzez człowieka stwarza wszelką materię [...]. Prostota i przejrzystość szklanki ma tu znaczenie symboliczne, choć będąc naczyniem, nawiązuje do idei Graala...” itd. Zabawa ta, którą zresztą uwielbiałam, nauczyła mnie dorabiać ideologię do wszystkiego. I z ogromną rezerwą podchodzić do sztuki współczesnej.

KOWALSKA Po „Burzy” Szekspira było teatralnym pożegnaniem z ojcem?

DUDA-GRACZ Ja się z nim nigdy nie zdołam pożegnać. Był dla mnie największym autorytetem i zarazem kimś, z kim najbardziej w życiu wojowałam. Najtrudniejszym człowiekiem, z jakim miałam do czynienia i największym wyzwaniem. Udało mi się jednak podczas pracy nad przedstawieniem *Kumernis, czyli o tym, jak świętej paniencie broda rosla* pogodzić się z jego odejściem. To stało się przez przypadek, w czasie prób sceny pogrzebu Męża Świętego Floriana... coś się we mnie zmieniło, jakbym po dwunastu latach, które minęły od śmierci taty, doszła do końca okresu żałoby. Być może dlatego w *Po „Burzy” Szekspira* nie borykam się już z tematem umierania. To mój pierwszy spektakl, w którym nie ma pogrzebu.

KOWALSKA Mimo to jednak było w nim coś funeralnego.

DUDA-GRACZ Tak, rzeczywiście. Ale to bardziej problem przemijania idei. Te puste półki to miejsca rzeczy i spraw, które kiedyś były ważne i święte, a dziś już nikogo nie obchodzą.

KOWALSKA Powiedziałabym, że to wygląda jak pustynia Becketta – świat umarł i został tylko jeden żywy człowiek ze swoim piekłem wewnętrznym.

DUDA-GRACZ ...gadający już tylko z duchami i wytworami swojej wyobraźni. Prospero prowadzi z nimi wojnę, próbuje ich karać i doświadczać, rozprawiając się przy tym z samym sobą.

KOWALSKA Wprowadza Pani do swoich spektakli nie tylko motywy z twórczości ojca. Da się w nich dostrzec również wiele innych inspiracji malarskich.

DUDA-GRACZ Zawsze, gdy przygotowuję się do pracy, przyjmuję za patrona jakiegoś malarza. Najczęściej jest nim Vermeer van Delft, Rembrandt, Bruegel albo Bosch. To ich estetyka wyznacza język plastyczny przedstawienia. Natomiast kompozycja każdego spektaklu oparta jest na malarstwie ikonowym. Zanim zaczęłam studiować reżyserię, skończyłam historię sztuki ze specjalizacją mediewista-bizantolog (średniowiecze ze szczególnym uwzględnieniem sztuki bizantyjskiej). Studia nad filozofią ikony, jej sensem i symboliką, stały się podstawą wszystkiego, co robię w teatrze. Budowanie postaci jest jak tworzenie wizerunku osoby świętej. Obraz scenicznego bohatera wynika z kilkumiesięcznego procesu budowania jego duchowości, charakteru, wiary, doświadczenia, mapy emocjonalnej, światopoglądu, przeszłości oraz formy ciała. Forma ciała zaś stanowi wypadkową dziedziczenia, czyli przejmowania cech po rodzicach (z którymi, nawet jeżeli nie pojawiają się na scenie, budujemy silną relację), wykonywanej pracy, przebytych (bądź nie) chorób, środowiska i miejsc w ciele, w których mieszkają najsilniejsze emocje. W malarstwie ikonowym bardzo częstym motywem jest historia męki, mówiąca o tym, jak doszło do uświęcenia jej bohatera. Takimi historiami są też moje spektakle. Listy do postaci, które dają aktorom na pierwszej próbie, to nic innego jak adnotacje do ikony – jej wyznanie wiary. Ikona jest naszym telefonem do Boga. Patrzymy na nią, modlimy się przed nią, a ona przekazuje tę modlitwę wyżej. Ikona sceniczna jest dla mnie pośrednikiem w rozmowie z widzem. Zadam mu pytania, lecz nie udzielam odpowiedzi. Staram się unikać ferowania sądów i moralizowania. Uważam, że nie mam do tego prawa. Ikony rzadko występują pojedynczo. Oglądamy je na ikonostasie, gdzie tworzą jeden całościowy fresk – transcendentny kosmos. Dlatego wszystkie moje spektakle mają budowę ikonostasu. Często, choć nie zawsze, jest to widoczne w scenografii.

KOWALSKA Ideę ikonostasu rzeczywiście można odnaleźć w rozmaitych konstrukcjach scenograficznych Pani spektakli. Raz będzie to przekrój bloku z wielkiej płyty, innym razem – pnąca się pod sufit meblościanka. W ten sposób przestrzeń sakralna przenika się z przestrzenią domu. Chce Pani te zagracone mieszczańskie klitki jakoś uświęcić?

DUDA-GRACZ One dla mnie są święte. Są jak kwatery ikonostasu, z których każda zawiera historię życia wyjątkowej/zwyczajnej jednostki. Jest strefą jej pokuszenia, grzechu, miłości, dążenia do takiego czy innego nieba. Wszystkie przedmioty na scenie są symbolami wynikającymi z tradycji i historii; i tak jak w ikonie – najmniejszy nawet rekwizyt nie może być przypadkowy. Jednym z najczęściej przeze mnie używanych i najważniejszych symboli jest stół. Czy przykryty obrusem, pusty czy zaśmiecony, stanowi centrum domu – ołtarz, miejsce ostatniej wieczerzy, Wigilii, ofiary, pojednania. Na jego blacie obmywamy ciała zmarłych i stawiamy trumnę ze zwłokami najbliższych. Przy nim łamiemy się chlebem, pijemy wódkę i wylewamy potoki słów. Jest polem bitwy i neutralną ziemią niczyją. Siedząc przy stole, jesteśmy

widoczni w takim ujęciu, jak na tzw. ikonach połówkowych, czyli od pasa w górę. Tak jak na przykład Matka Boska Częstochowska.

Krzesła to miejsca do czekania i ośrodki władzy. Na ikonie siedzieć może tylko ta postać, która ma uświęconą władzę nad innymi: Bogurodzica z Dzieciątkiem, Piotr Opoka, Chrystus Pantokrator. Dlatego każde krzesło na scenie ma taką wagę jak tron. Postać musi mieć prawo do tego, żeby na nim usiąść. Łóżko to miejsce naszych narodzin i śmierci. To w nim kochamy się, śnimy i chorujemy, jesteśmy bezbronni i jakby... poza światem. Dlatego sceny, które dzieją się w moich przedstawieniach w łóżku, nigdy nie są realistyczne: to zawsze wizja kogoś z bohaterów, rozpięta w przestrzeni pomiędzy narodzinami i śmiercią. Każdy mebel i przedmiot niesie za sobą znaczenie. W czasie pracy nad spektaklem powstają też nowe symbole. W *Ja, Piotr Rivière...* jest nim na przykład łyżka. To symbol miłości rodziców głównego bohatera: pamiątka, którą Margren Rivière zachował po tym, jak pierwszy raz zobaczył swoją przyszłą żonę wcinającą sałatkę jarzynową. Od tamtego czasu on zawsze nosi tę łyżkę w butonierce, jak ślubny kwiatek, wacha ją, kiedy nikt nie widzi... Ta łyżka nosi na sobie zapach ust jego żony, bo to ona dotykała ich jako pierwsza. Poza tym świat odbija się w niej do góry nogami i dzięki temu pan Rivière patrząc w nią, uzyskuje pewność, że jakby nie było źle, to on i tak chodzi po niebie. Przez taką jak ta historię rekwizyt staje się atrybutem. W malarstwie ikonowym każda postać ma swój atrybut – przedmiot, który ją dookreśla i symbolizuje jej historię – klucz św. Piotra, nożyce św. Anastazji czy muszla św. Jakuba. Dlatego każda z postaci w moich przedstawieniach ma swój atrybut – bez niego nie byłaby kompletna.

Jest jeszcze jedna ważna rzecz – istota całości spektaklu. Zarówno ikonostas, jak i każda składająca się na niego ikona nie stanowią odbicia rzeczywistości. Nie mają pretensji do realizmu. Nie są obiektywne. Stanowią wycinki transcendencji – esencję żywotów ludzi, których czyny doprowadziły do tego, że stali się świętymi. Są stałe i niezmiennie w swoim powtarzaniu tej samej historii. Suma losów wszystkich świętych składa się na ikonostas, tak jak suma historii wszystkich postaci składa się na spektakl. Moje przedstawienia nie mają początku ani końca: widz jest świadkiem części opowieści i chce, żeby wyszedł ze świadomością, że widział tylko fragment, wycinek zawierający szerszy sens; że ta historia się dzieje i dzieć będzie, tak jak zapisane na ikonach sceny męczeństwa i akty wiary, które nigdy się nie kończą.

KOWALSKA Nad mieszczańskim światem w Pani spektaklach często wisi jakaś apokalipsa. Nad umieszczonym w jego centrum świętym stołem przesuwają się cienie czegoś ostatecznego. Czasem jest już po katastrofie, jak w spektaklu *Ja, Piotr Rivière...*, gdzie trafiamy z bohaterami prosto do czyśćca. Wydaje się jednak, że te postacie zawsze docierają do jakiegoś kresu. Ich czas rozpaczliwie się kurczy.

DUDA-GRACZ Każda postać jest wpisana w cykl narodzin i śmierci. Widz spotyka ją w jakimś określonym punkcie tej drogi. Pracując z aktorem nad rolą, zawsze precyzyjnie określamy, w którym momencie tej drogi nasz bohater się znajduje. Postać nie zna swojej przyszłości ani czasu, który dzieli ją od końca, ale aktor musi to wiedzieć. Rola zatacza koło, którego fragmentem jest czas spektaklu.

KOWALSKA Bardzo często w spektaklach dopowiada Pani losy bohaterów ze znanych dramatycznych fabuł, pokazując, co mogłoby się wydarzyć, gdyby przeżyli. Tak było z *Romeem i Julią*, *Każdy musi kiedyś*

umrzeć Porcelanko... na podstawie *Troilusa i Kresydy* czy spektaklem *Ciekawa pora roku*, o młodych powstańcach warszawskich, którym udało się nie zginąć. Zadaje Pani pytanie, jakby wyglądało ich życie, gdyby uniknęli śmierci. Co ma wynikać z tych żywotów równoległych?

DUDA-GRACZ Reżyseria jest sztuką zadawania pytań, dlatego wolę wariantować, niż stwierdzać coś kategorycznie. Stąd w przypadku na przykład *Romea i Julii* zadaliśmy sobie z aktorami pytanie, co by było, gdyby kochankowie z Werony przeżyli swoją próbę samobójczą? Co stałoby się z ich miłością, gdyby spędzili życie razem? Jak wyglądałyby ich sceny balkonowe po dwudziestu i pięćdziesięciu latach? Anna

Nas się trochę za szybko ogłasza „geniuszami”. Źródłem popytu na młodych genialnych bywa potrzeba zmiany, urok dziwności albo widzimisię tzw. osób opiniotwórczych, które lubią kreować nowe trendy.

Agata Duda-Gracz

Polony, która grała rolę najstarszej Julii, prowadzi dialog z butami Romea, bo tylko tyle po nim zostało. Wypowiada strzępy tekstu, leżąc na szpitalnym łóżku, ponieważ w trakcie swojego długiego życia zgubiła słowa, które kiedyś były takie ważne. Jej nieco młodsza wersja (Katarzyna Gniewkowska) wyrzuca swojemu pięćdziesięcioletniemu mężowi słowa sceny balkonowej jako wyraz rozczarowań i frustracji. Jej córka – najmłodsza Julia (Iza Noszczyk) – zakochuje się bez pamięci i tymi samymi słowami wyznaje miłość poznanej na rodzinnej imprezie synowi rodu Monteki. A Romeo? Przecież jego historia nie zaczyna się od poznania Julii. Poznajemy go w chwili, kiedy wzdycha do Rozaliny. Stąd pytanie, bez którego nie wyobrażam sobie tej opowieści: co stało się z Rozaliną – ofiarą zmienności „chłopackiego” serca? Może Szekspir wcale nie napisał sztuki o wielkiej miłości, tylko o nagłym afekcie, który nie liczy się z nikim i niczym? Może to jest opowieść o zmienności i ulotności uczuć, skoro przez pierwsze ileś stron tekstu można cierpieć z miłości do jednej kobiety, by w ciągu jednego spojrzenia zapomnieć o niej, bo się zobaczyło (tylko zobaczyło!) inną kobietę?

Nazywa Pani te moje warianty „żywotami równoległymi”. I słusznie. Są równoległe do innych interpretacji, innego myślenia. Są dialogiem z teatralną tradycją i z widzami. To „żywoty” jedne z wielu.

KOWALSKA Lubi Pani reżyserować swoją publiczność. Dzieli ją Pani na grupy, usadza w różnych miejscach, a nawet – jak w *Ja, Piotr Rivière...* – obsadza w rolach sędziów, świadków, lekarzy. Często siedząc na widowni, zastanawiam się, czy jesteśmy na zewnątrz, czy w środku świata przedstawionego, na który gdzieś z góry spogląda reżyserka-demiurg?

DUDA-GRACZ Wszyscy jesteśmy w środku: my – na scenie i my – na widowni. W *Ja, Piotr Rivière...* widzowie podzieleni są na sektory, przez co stają się Opinią publiczną, Lekarzami, Obywatelami gminy Aunai,

Świadcami oskarżenia, Ławą przysięgłych itd. Są to grupy, które mają rozpatrzyć „sprawę Piotra Rivière, oskarżonego o mord na 42 obywatelach gminy Aunai”, by móc wydać wyrok. W *Każdy musi kiedyś umrzeć Porcelanko...* publiczność losowała kartki określające ich przynależność do obozu Greków bądź Trojan. W *Po „Burzy” Szekspira* widzowie są imaginacją Prospera, podglądaczami, wobec których rozpętuje on „burzę”. Dlatego unikam oklasków. One unieważniają umowę, jaka się zawiązuje pomiędzy twórcami spektaklu i jego odbiorcami. Przecież przedstawienie jest tylko wycinkiem historii, która zatacza koło i trwa, nawet kiedy przedstawienie się kończy. Kapłan na końcu mszy się nie kłania i nikt nie bije mu braw, choć msza to też inscenizacja.

KOWALSKA Od wielu lat jest Pani wierna Szekspirowi. Sięgając po jego utwory, tworzy Pani ich parafrazy bądź mocno przemeblowuje świat tych tekstów, tak obracając perspektywę, że to, co w nich ukryte bądź słabo widoczne, nagle zyskuje pełną ekspozycję. Chce Pani mówić Szekspirem, ale po swojemu?

DUDA-GRACZ Uważam, że to jest uczciwsze. Albo inscenizuję Szekspira tak, jak jest zapisany, albo piszę swój tekst, parafrazując treść dramatu. Kilka lat temu, robiąc *Otella* w Teatrze Jaracza w Łodzi, popełniłam wielki błąd: pracując na oryginalnym dramacie Szekspira, pozwoliłam sobie na dopisywanie własnych tekstów – całych monologów! Zjadła mnie reżyserska pycha i błędne zrozumienie wolności twórczej. Przedstawienie się „podało” (cokolwiek to znaczy), dostało nawet wyróżnienie na Festiwalu Szekspirowskim. Aktorzy grali pięknie i z pełnym oddaniem... tylko po jakimś czasie zrozumiałam, że poniosłam klęskę – ja, głupi, zadufany głąb, który chciał poprawiać (!) Szekspira. Dlatego, kiedy pisałam *Każdy musi kiedyś umrzeć Porcelanko*, czyli *rzecz o Wojnie Trojańskiej*, każde słowo w tym tekście było moje, choć wyrastało z motywów Szekspirowskiego *Troilusa i Kresydy*. Zadałam sobie wtedy pytanie, co by było, gdyby wojna trojańska się nie skończyła? Gdyby to wyniszczające oblężenie, podczas którego dewaluują się wszystkie wartości – bohaterstwo, honor, Bóg, ojczyzna, a wreszcie i sam powód konfliktu – trwało wiecznie? Zrobiłam z tego koszmaru atrakcję turystyczną, którą widzę „zwiedza”, kibicując jednej lub drugiej stronie, w zależności od wylosowanej kartki. Szekspir pięknie w swoim dramacie narusza mit. Ja ten naruszony mit starałam się przepuścić przez kryzys wartości, jaki przyniosły nam wszystkie kolejne wojny i czas, w jakim żyjemy. W jednej z kluczowych scen umieściłam cytaty z Szekspira, opatrzone komentarzem:

KRESYDA

Jakie piękne. To Szekspir, prawda?

TROILUS

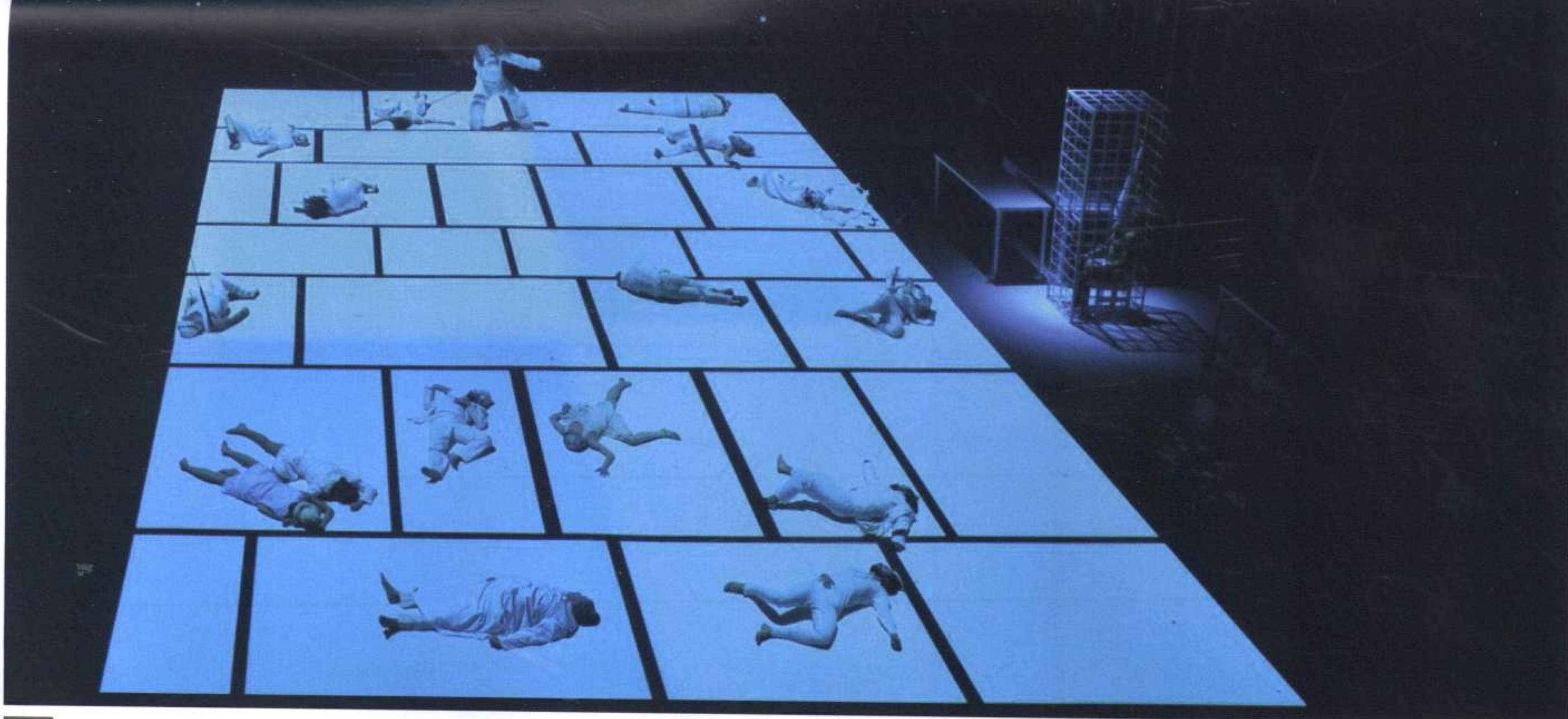
Tak. Nikt tak jak on nie pisał o miłości.

Podobny zabieg zastosowałam w *Po „Burzy” Szekspira*. To rodzaj hołdu, jaki swoim spektaklem składałam wielkiemu dramaturgowi.

KOWALSKA Nie sięga Pani po dramaturgię współczesną. Dlaczego?

DUDA-GRACZ Bo muszę robić swoje. Staram się być na bieżąco i czytać wszystkie nowości, ale nie kusi mnie, żeby je reżyserować.

KOWALSKA Nie tęskni Pani za dramaturgiczną „drugą połówką”?



fot. Greg Noon-Wak

Ja, Piotr Rivière, skorom już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich..., reż. Agata Duda-Gracz, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu (2012)

DUDA-GRACZ Nie, nie umiałabym współpracować z dramaturgiem, tak jak nie wyobrażam sobie zaproszenia do współpracy scenografa. Moją artystyczną rodziną są: Kasia Łuszczuk – cudownie wrażliwy reżyser światła, Tomek Wesołowski, którego wyobraźnia choreograficzna zadziwia mnie przy każdej realizacji oraz kompozytorzy, tacy jak Kuba Ostaszewski, Piotr Dziubek, Łukasz Wójcik, Maja Kleszcz i Wojtek Krzak. To są ludzie, których muzyka staje się duszą przedstawień. Nieodzowny jest też tzw. asystent: Agata Schweiger albo Dagmara Olewińska, bez których nie wyobrażam sobie pracy. To oni są moimi „drugimi połówkami”, dlatego każdy spektakl jest „nasz”, a nie „mój”.

KOWALSKA W wielu Pani przedstawieniach pojawia się obraz zrytualizowanej, bezrefleksyjnej, czasem też opresywnej religijności. To koloryt lokalny polskiego katolicyzmu czy świat bez Boga, po którym została tylko blizna w postaci skostniałych rytów?

DUDA-GRACZ Katolicyzm jest nieodłączną częścią naszego życia. On kształtuje naszą moralność i duchowość. Dlatego tyle od niego wymagamy i dlatego tak zatrważają formy, jakie potrafi przybrać, kiedy staje się narzędziem do szerzenia nienawiści, zgorszenia, podziałów i wszelkich fobii. Pochodzę z katolickiego domu, w którym nad drzwiami zawsze wisiał krzyż. Wychowana zostałam w przeświadczeniu, że słowa Biblii, takie jak: „Przykazanie nowe daje wam, byście się wzajemnie miłowali”, „Bogu co Boskie, cesarzowi co cesarskie”, „Nie sądźcie, byście nie byli sądzeni”, „Kto zgorszy maluczkich, lepiej aby się nie narodził”, są drogowskazem. Odnoszę wrażenie, że to, co płynie do nas z ambon, jest zaprzeczeniem tych prawd. Pycha pasterzy nie ma nic wspólnego z naukami chrześcijaństwa, z jego pokorą. A ponieważ wychodzę z założenia, często powtarzanego przez moją mamę, że „bez Boga ani do proga”, szukam tego Boga po swoim i stawiam go w centralnym miejscu każdego przedstawienia. Tylko w polskim kościele jakoś go znaleźć nie mogę... czasem myślę, że się z niego już dawno wyprowadził.

KOWALSKA W *Kumernis*, czyli o tym, jak świętej panience broda rosła oglądamy dość okrutną próbę świętości, w której – jak się zdaje – nieobecny jest Bóg. Misterium ofiary i odkupienia dokonuje się w wymiarze ludzkim.

DUDA-GRACZ ...ludzkim, bo największą świętością, jaką spotykamy w życiu, jest drugi człowiek. Religią zaś jest miłość. Skoro jest miłość, to jest i Bóg.

KOWALSKA Uważa się, że prawdziwa tragedia nie jest możliwa w świecie chrześcijańskim. U Pani tragizm rodzi się ze sprzeczności w obrębie samej wiary. W katolicyzmie ciało i duch pozostają w permanentnym konflikcie. Ten konflikt przesądza o losach bohaterki spektaklu, która nie ma dobrego wyjścia. Bez względu na to, co wybierze, sprzeniewierzy się jakiejś wartości.

DUDA-GRACZ Tak, ponieważ reguły naszej wiary umieszczają nas nieustannie w polu tragicznych wyborów pomiędzy naszą naturą a wymogami religii. Przykładowo: uznanie przez dogmatykę katolicką aktu miłosnego nieprowadzącego do poczęcia za grzech oraz uświęcanie dziewictwa stawia nas w konflikcie z samym sobą (choć nie przypominam sobie, żeby w Biblii istniało choć jedno zdanie potępiające „seks bez prokreacji”). Sytuację komplikuje jeszcze fakt, że jesteśmy moralnie i światopoglądowo rozpięci pomiędzy antykiem i Biblią. Znowu przykład: w Biblii duma jest pojęciem pejoratywnym, nie ma też pojęcia honoru. Przeciwnie – „nadstawiamy drugi policzek”. A jednak w naszym postrzeganiu świata honor jest bardzo ważny: honor żołnierza, honor kobiety, duma narodowa itd. Biblia mówi jasno „Nie zabijaj”, „Kto mieczem wojuje, ten od miecza ginie”. Nasze pojęcie patriotyzmu, walki narodowo-wyzwoleńczej, bohaterstwa wynika z filozofii antycznej, nie chrześcijańskiej. To są oczywiście pierwsze z brzegu przykłady, lecz takich sprzeczności jest bardzo dużo. Stąd ciągły „tragizm” naszych wyborów. *Kumernis...* jest spektaklem o miłości – tej ludzkiej, nie chrześcijańskiej. Ukochany Kumernis – Młodzianek Święty Cyryl jest postacią wyrastającą całkowicie z gruntu moralności katolickiej. Dlatego unikanie grzechu i lęk przed karą Bożą są dla niego wyznacznikami postępowania. Kumernis, choć wychowana w tej samej religii, idzie za sercem, ciałem i wolną wolą. Nie da się pogodzić tych dwóch postaw.

KOWALSKA Świat teatru jeszcze do niedawna był światem hierarchicznym: na samej górze znajdował się Olimp, gdzie rezydowali mistrzowie, na dole tłoczyli się czeladnicy, którzy musieli terminować przez wiele lat, zanim wspieli się o kilka szczebli w górę. Czy ten porządek jeszcze istnieje?

DUDA-GRACZ Chciałabym, żeby tak było. Żeby „mistrzem” nie zostało się z nadania, tylko poprzez doskonalenie się w praktyce. Bardzo sceptycznie podchodzę do kolejnych reżyserskich objawień i wszędybyłskiej potrzeby „świeżości”. W wielu zespołach ton nadaje gówniarz, której odbija palma, bo wydaje się jej, że teatr zaczyna się od niej



Każdy musi kiedyś umrzeć Porcelanko, czyli rzecz o Wojnie Trojańskiej, reż. Agata Duda-Gracz, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie [2013]

– to dotyczy zarówno aktorów, jak i reżyserów. Bywa też odwrotnie: są takie zespoły, gdzie tzw. starzy trzymają młodych za mordę i dobre jest tylko to, co już było. Ale z aktorami sytuacja jest o wiele mniej drażliwa niż z reżyserami. Nas się trochę za szybko ogłasza „geniuszami” i znaczny w tym udział mają Wy – Państwo Krytycy. Ktoś taki, przedwcześnie okrzyknięty guru, natychmiast dochodzi do wniosku, że już się nie musi niczego uczyć, bo i tak jest świetny. Źródłem popytu na młodych genialnych bywa potrzeba zmiany, urok dziwności albo widzimisię tzw. osób opiniotwórczych, które lubią kreować nowe trendy. Bardzo chętnie bym Panią zapytała, jak to się dzieje, że tak szybko łądujemy w szufladach: teatr wsteczny, teatr kobiecy, teatr plastyczny, kontrowersyjny, społeczny... Tak łatwo ogłaszacie jednego objawieniem, i z tą samą lekkością stwierdzacie, że pan X już nic sensownego nie wyreżyseruje. To Wy windujecie twórców na Olimp, i Wy ich stamtąd zrzucacie. Są teatry, w których spektakle, firmowane „olimpijskimi” nazwiskami reżyserów, robią za nich aktorzy, a ci utytułowani, lecz nieudolni geniusze idą potem do następnego teatru, gdzie historia się powtarza. Jakbyście Państwo przestali od nas wymagać umiejętności, jakby liczył się tylko odpowiednio szokujący pomysł i gust.

KOWALSKA Młodzież reżyserska ma jakieś wzorce? Po odejściu Jarockiego i Grzegorzewskiego urząd wielkiego mistrza sztuki reżyserskiej sprawuje samotnie Krystian Lupa. Odczuwa się głód autorytetu?

DUDA-GRACZ Mamy wspaniałe autorytety. Wielkich żyjących mistrzów i zapisy przedstawień tych, którzy odeszli. Problem tylko z tym „głodem”, bo nie obchodzi nas tradycja i nie znamy historii. Gardzimy tym, co w innym teatrze zrobił ktoś inny, bo „pisali, że beznadzieja”. Jesteśmy ciekawi tylko samych siebie. Nie mamy potrzeby poznawania tego, co przed nami robił pan X, dlatego często wyważamy otwarte drzwi. Wydaje mi się, że jesteśmy pierwszym pokoleniem, które nie chce wiedzieć, co się działo przed nim, bo w razie potrzeby sobie wygugluje. W ten sposób oczywiście możemy poznać fakty, ale nie mamy wiedzy, nie potrafimy patrzeć szerzej. Widzimy tylko to, co bezpośrednio nas dotyka – jak krety. Kiedyś jeden z młodych, topowych reżyserów w trakcie jakiejś dyskusji zapytał mnie, kto to jest Jarocki. Poczułam się jak stary trep... nic nie powiedziałam, bo każda odpowiedź na takie pytanie

byłaby głupia. Pomyślałam tylko, że oto mam przed sobą kolejnego „geniusza”, który za chwilę dostanie Paszport „Polityki”. I dostał. ...ciekawe, może w czasie ceremonii wręczenia powiedzieli mu, kto to jest Jarocki.

To zjawisko ma swoje źródło już w szkole teatralnej: namaszczenie i przekreślenie. Miałam to niewiarygodne szczęście, że w czasie studiów przez moich kolegów z roku i przez większość profesorów byłam traktowana jak irytujące dziwadło: taka aktywistka, co to na okrągło ma próby... prowincjonalny prymus, który pracowitością nadrabia brak talentu. Jeden z profesorów powiedział mi kiedyś wprost: „Jest pani irytująco przygotowana. Niech pani sobie pozwoli na lot. Niech pani nie wie!”. Ale ja chcę najpierw wiedzieć, żeby mieć wybór, czy z tej wiedzy skorzystam, czy nie! Nie chcę startować z pozycji ignoranta. Tymczasem z ignorancji robi się wartość, a prymusi są pośmiewiskiem. Zdania typu: „Jak na panią, to była całkiem dobra scena”, albo: „Może jednak trzeba było zostać historykiem sztuki, teatru się nie da wkuć” – nosiłam jak pieczętkę „pierdolniętej” na czole. W końcu postanowiłam „zrobić z tego walor” i być wdzięczna za wszystko. Szkoła wyśmienie przygotowała mnie do pogardy, z jaką często spotykam się, czytając recenzje. To swoją drogą ciekawe zjawisko, ta pogarda... jest chyba największą skazą polskiego teatru. Jeżeli coś nam się nie podoba albo z czymś się nie zgadzamy, to tym gardzimy. Krytycy pogardzają ludźmi, o których piszą, reżyserzy gardzą krytykami, sobą nawzajem i aktorami, aktorzy „dramatyczni” gardzą „musicalowymi”, gardzą sobą nawet szkoły teatralne i ich profesorowie.

KOWALSKA To nie jest środowiskowa cecha? Artyści zazwyczaj źle znoszą konkurencję.

DUDA-GRACZ W sztuce nie ma konkurencji – każdy z nas jest inny. Zresztą czego ta konkurencja miałaby dotyczyć? Nagród? Recenzji? Braw? Liczba artystów rośnie w zatrważającym tempie, dlatego tak nie znoszę tego słowa. Zdewaluowaliśmy je. Jak powiedział nieszczęsny Duchamp – „każdy może być artystą, a każda rzecz – dziełem sztuki”. No i tak się właśnie dzieje. Tylko rzemieślnicy są na wymarcu, a szkoda. Dlatego dawno już przestałam aspirować do tytułu artysty. Chcę być porządnym rzemieślnikiem, który powoli, z uporem irytującego prymusa robi swoje. ■