



Rys. Bogna Podbielska

# Nie wierzę w czarno-biały świat

z Agnieszką Glińską rozmawia Kalina Zalewska

**KALINA ZALEWSKA** Reżyserowałaś w teatrze i Teatrze Telewizji sporo współczesnej polskiej dramaturgii, zaczynając w 1997 roku od monodramu Joanny Szczepkowskiej, przez *Czwartą siostrę* Janusza Głowackiego i *Norymbergę* Wojciecha Tomczyka, *Niektóre gatunki dziewic* Domana Nowakowskiego i teksty Andrzeja Saramonowicza, kończąc na *Amazonii* Michała Walczaka. Twoje wystawienia były zresztą prapremierami tych utworów. Jak to wspominasz?

**AGNIESZKA GLIŃSKA** Wszystkie te teksty przed premierą były w obróbcie, co bardzo lubię, bo to jest takie współpisanie. Z aktorami, autorem, czasami wbrew autorowi, bo i tak bywało – to jest świeże, wyzwalające, to mi się najbardziej w tym podobało.

**ZALEWSKA** Jak doszło do wystawienia *Czwartej siostry*?

**GLIŃSKA** Bardzo długo czekałam na tekst. Głowacki obiecał go Jackowi Wekslerowi, który był wówczas dyrektorem Teatru Polskiego we Wrocławiu, Weksler zaproponował mi reżyserię, ale pisanie wyraźnie się przeciągało. Bardzo lubię ten tekst, reżyserowałam go zresztą dwa razy, bo także w Teatrze Telewizji. Lubię wyobraźnię i smutek Głowy, rodzaj melancholii. To się wydaje zdystansowane, ironiczne, ale pod warstwą skeczową jest egzystencjalny smutek,

który on głęboko ukrywa, rozczarowanie światem. To mnie bardzo ujęło. Ja zresztą tak interpretowałam *Czwartą siostrę* i, szczerze mówiąc, dlatego się na ten tekst zdecydowałam.

**ZALEWSKA** Czy autorzy klasy Janusza Głowackiego godzą się na zmiany w tekście?

**GLIŃSKA** Głowacki jest bardzo otwarty, zgodził się na całkiem spore zmiany, dobrze rozumiał, dlaczego coś wyrzucamy albo zmieniamy kolejność scen. Bo na przykład warszawskie przedstawienie [w Teatrze Powszechnym, w reżyserii Władysława Kowalskiego – przyp. red.] miało zupełnie inny literacki kształt. Właściwie bez skrótów, z inaczej poprowadzonymi wątkami niż w moim wrocławskim. Zmiany nie były duże, ale były. Natomiast *Norymberga* Tomczyka dojrzała przez rok, spotykaliśmy się z autorem w kilkumiesięcznych cyklach, rozmawialiśmy, przebabialiśmy – i to naprawdę była spora ingerencja. Ale Tomczyk był bardzo otwarty na zmiany, ciekawy, co z tego powstanie. Bardzo też podobał mu się efekt końcowy. Dlatego lubię sięgać po współczesne teksty, jeśli widzę, że jest tam kawałek mnie, jest coś takiego, o czym chciałabym powiedzieć albo o co chciałabym zapytać, a ma niedokładnie taką formę, jak chciałabym, żeby miało. Tak było też z *Niektórymi gatunkami dziewic* Nowakowskiego. I z *Amazonią*

Walczaka. Było wiele wersji, race nowych pomysłów, które trochę powściągałam, ale w efekcie tekst powstawał aż do końca prób.

**ZALEWSKA** Czy zawsze autorzy byli otwarci na Twoje propozycje?

**GLIŃSKA** Nie, z Saramonowiczem było inaczej. Jest bardzo przywiązany do swoich literek, uważa, że one są najcenniejsze, w związku z tym bardzo się spierałiśmy. Kiedy reżyserowałam *Testosteron*, wyrzuciłam prawie cały trzeci akt i to była walka na noże, łącznie z tym, że chciał mi odebrać prawa. A w końcu tak powstał ostateczny kształt tekstu – w tej formie został on wydrukowany, w oparciu o ten tekst powstał film. Potem byłam nawet wściekła, bo autor w ogóle nie uwzględnił mojego wkładu, a przecież adaptacja była moja. Andrzej akurat nie jest łatwym partnerem. Podobnie było z *2 maja* w Narodowym, kiedy podpisał umowę z Janem Englertem, zakazującą zmian, więc musiałam się o nie spierać z dyrektorem.

**ZALEWSKA** Co myślisz o najnowszej polskiej dramaturgii, czy znajdujesz z nią kontakt?

**GLIŃSKA** Bardzo rzadko. Mam wrażenie, że to, z czym się spotykam, często jest amatorskie. Abstrahowanie od zasad konstrukcji dramaturgicznej, zwykły brak warsztatu. A jeśli ktoś znajduje ciekawą formę, to nie bardzo ma coś do powiedzenia. I zawsze jest to wtórne. Mam wrażenie, że gdzieś to czytałam, że wszystko już było. Poza tym często wydaje mi się koniunkturalne, pisane na zamówienie. Kazirodztwo w rodzinie, smutek blokowiska. Jeśli artysta z czymś do ludzi wychodzi, to musi być to nie tylko diagnoza rzeczywistości, ale także wyczuwalny wewnętrzny głos pisarza. Nie tylko reportaż. Poza tym jak już dramat jest realistyczny, to postaci są niewiarygodne. Albo są to rozpisane na głosy postawy, albo wszyscy mówią tym samym językiem, albo jest to zupełnie płaskie, papierowe. Oryginalny jest Michał Walczak, ma polot i wyobraźnię, treść i formę. W tym, co dookoła, szuka samego siebie – tego, co go boli, dotyka, i z tego lepi. Ma poza tym nieposkromioną dziecięcą fantazję.

**ZALEWSKA** Masz na reżyserskim koncie także liczne realizacje obcej dramaturgii współczesnej, przede wszystkim McDonagha, Zelenki, Jona Fossego. Jak wypada porównanie?

**GLIŃSKA** Różnica wynika z poziomu warsztatu. Dobrym przykładem jest McDonagh. Ma dar od Boga, jest geniuszem budowania postaci i napięć, wygląda, jakby nic innego nie robił, tylko pisał. Ale ma także warsztat, za tym stoi ciężka praca. Zelenka natomiast jest takim słowiańskim Woodym Allenem, to w nim lubię najbardziej. Wspaniale mi się pracowało nad *Opowieściami o zwyczajnym szaleństwie*. Był bardzo otwarty na zmiany, zresztą jego tekst powstawał między innymi w trakcie improwizacji, na które w związku z tym i my sobie pozwalaliśmy. Myślę, że taka powinna być zasada przy współczesnych tekstach, jeżeli nie są skończonymi arcydziełami. Powinny dawać reżyserowi swobodę szukania.

Za czymś takim tęsknię. Z kolei Jon Fosse jest fenomenalnym poetą teatru, uwielbiam jego sztuki, mogłabym je robić bez końca, ale nikt ich w teatrach nie chce.

**ZALEWSKA** To minimalistyczna dramaturgia, trudna dla widzów przez swoją ascetyczną formę.

**GLIŃSKA** On czasami używa dziesięciu słów na krzyż, na przykład w *Imieniu*, ale to jest poezja codzienności. Kiedyś czytałam *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny – właściwie rzecz o filozofii zmywania naczyń. W Jonie Fosse coś takiego jest. Tam się odbywają spotkania, rozstania, dramaty, zawsze jest punkt ostateczny. To jest delikatne i ma w sobie skalę.

**ZALEWSKA** Wracając do klasyków, których reżyserowałaś. Udało Ci się z sukcesem wystawić *Opowieści lasku wiedeńskiego* Horvátha, spektakl miał świetny odbiór, ale *Nieznajoma z Sekwany* tego autora pozostała już tekstem zamkniętym. Dlaczego? Czy problem wykorzystania i porzucenia kogoś okazał się zbyt subtelny na nasze czasy?

**GLIŃSKA** To jest kwestia o czym jest ta sztuka i jak to opowiedzieć. Ja ją zrobiłam za delikatnie, zbyt pastelowo. Poszłam za poezją w tym tekście, niesłusznie, bo poezja i tak tam zawsze będzie. Należało go przeczytać przez Woody'ego Allena. Allen zrobił film *Wszystko gra*, gdzie jest podobny problem. Horvátha trzeba umieć przeczytać. Ja nie do końca rozczytałam *Nieznajomą*, a *Opowieści* jakoś mi się udało. To jest niezwykle pisarz, który wyprzedził swoje czasy, bardzo ostro i przenikliwie widział ludzi. Widział też mechanizmy społeczne. Ma się wrażenie, że przewiduje następne ruchy swoich bohaterów, a jednocześnie nadal ich lubi. Nie można też naginać go do żadnej idei. *Opowieści* nie są o tym, jak rodzi się faszyzm. To tylko jeden z elementów tego tekstu, po drodze okazuje się, że właśnie wśród takich ludzi, przez ich głupotę i brak odpowiedzialności, może rozwinąć się taka idea. Ale to nie jest – jak *Biała wstążka* – rzecz o genezie faszyzmu. On się wypowiada na kilku poziomach i dopiero jak się te kilka poziomów ułoży, rzecz ma swoją komplikację. I nie mówię tu o tym, że prosty widz i profesor filozofii zrozumieją co innego. Tylko o tym, że, aby osiągnąć odpowiedni efekt, trzeba zadziałać na emocje. To mi się właśnie nie udało w *Nieznajomej z Sekwany*. Za mało przejęliśmy się głównymi bohaterami, zrobiłam to w szerokim planie, zamiast poczuć to, co oni poczuli i zrobić przedstawienie, które dotyka.

**ZALEWSKA** Kiedy myślałam o Twoich ulubionych autorach, Czechowie i Horvácie, przyszły mi do głowy opowiadania Iwaszkiewicza, gdzie jest wiele fantastycznych ludzkich portretów.

**GLIŃSKA** Robiłam *Lato w Nohant* w Teatrze Telewizji. A co do opowiadań, to mam kłopot z adaptacjami literatury na scenę. Właściwie tylko *Bambini di Praga* Hrabala to była praca nad



adaptacją Nývltu i nad opowiadaniem. Poza tym – trochę nie znajduję powodu, są tak doskonałe, że powstaje pytanie, po co je prznosić na scenę. Nie umiałabym też oderwać się od filmów Wajdy. Znam tam każdy obraz i trudno byłoby mi odejść od jego wizji. Ale Maja Komorowska zrobiła właśnie bardzo udany dyplom z *Panien z Wilką*.

**ZALEWSKA** To prawda, dyplom jest wydarzeniem, tak jak swego czasu *Opowieści Hollywoodu*. Nawiasem mówiąc – czy nie kusił Cię nigdy ten tekst?

**GLIŃSKA** Bardzo go lubię. Zresztą w ten sposób trafiłam na Horvátha. Dawno temu widziałam w Teatrze Telewizji spektakl Kutza, który mi się bardzo podobał, pamiętałam Brechta, Tomasza Manna, ale nie wiedziałam, kim był główny bohater. Dopiero kiedy wygrzebałam numer „Dialogu”, w którym był tekst Hamptona, przeczytałam też artykuł o Horvácie, gdzie była mowa o jego sztukach i bardzo się nim zainteresowałam. Jakiś czas potem, już po *Korowodzie* Schnitzlera, który reżyserowałam w Ateneum, zadzwonił do mnie dyrektor Holoubek, żebym coś zaproponowała. I ja mu wtedy powiedziałam, że na pewno chcę zrobić *Opowieści lasku wiedeńskiego*, chociaż ich jeszcze nie czytałam (*śmiech*). Spytał mnie tylko, czy mam tekst, a ja odpowiedziałam, że nie mam, ale znajduję. Rozpoczęłam rozpaczliwe poszukiwania, wydzwaniałam

do teatrów w Poznaniu i Wrocławiu, gdzie to było robione w latach siedemdziesiątych, i w końcu dostałam egzemplarz przesyłką kurierską. I zaraz, kiedy ją odebrałam, na kolejowym peronie, usiadłam na ławce i zaczęłam czytać. Po pierwszych dwóch stronach zadzwoniłam do Holoubka i powiedziałam, że mam i że to jest to. No i bardzo szybko zaczęliśmy próby.

**ZALEWSKA** Przez *Opowieści Hollywoodu* do *Opowieści lasku wiedeńskiego*. Czy postaci literatów są ciekawe dla teatru? Niosą jakiś inny potencjał?

**GLIŃSKA** Myślę, że bardzo. Sztuki powołujące do życia ludzi, którzy żyli kiedyś – literatów, filozofów, muzyków (sporo takich tekstów powstało) – często odkrywają jakieś tajemnice, stawiają ważne pytania, a bohaterowie są fascynującymi, barwnymi, niejednoznaczными osobowościami. Ja zresztą teraz myślę o podobnym tekście, którego bohaterami są Heidegger i Hannah Arendt. Będę

- 1 | Agnieszka Glińska (Maria), Zbigniew Zamachowski (Władysław); *Lekkomysłna siostra* Włodzimierza Perzyńskiego, reż. Agnieszka Glińska, Teatr Narodowy w Warszawie (2009); fot. Robert Jaworski
- 2 | Dominika Kluzniak (Sasza), Borys Szyc (Michał Piatonow); *Sztuka bez tytułu* Antoniego Czechowa, reż. Agnieszka Glińska, Teatr Współczesny w Warszawie (2009); fot. Michał Englert



go robić w Teatrze Na Woli, na jesieni albo później. Izraelski tekst Savyon Liebrecht *Rzecz o banalności miłości*, świeżo przetłumaczony przez Michała Sobelmana.

**ZALEWSKA** W *Opowieściach lasku wiedeńskiego* była postać właściciela kabaretu, w Twoim przedstawieniu wyraźnie diaboliczna. Chyba po raz pierwszy, a może jedyny, dokonałaś takiej metaforyzacji, czy uniwersalizacji postaci. Poza tym chyba nie było w Twoich spektaklach postaci diabła, chyba że w *Poduszycielu* McDonagha.

**GLIŃSKA** Nie, w *Poduszycielu* nie było diabła, tam było przerażenie krzywdą, jaką ludzie mogą zrobić dzieciom. Jeżeli to jest diabeł, to tam był. Walka dobra ze złem to mocny temat, ale trzeba umiejętnie postawić problem. Nie wierzę w czarno-biały świat. W *Opowieściach lasku wiedeńskiego* był bohater, który manipuluje, gra ludźmi. Taki odpowiednik filmowego Jokera w interpretacji Ledgera w nowym *Batmanie*. Wyjałowiony z ludzkich odruchów. Świetnie się co do tej interpretacji porozumieliśmy z Tomkiem Dedkiem, który grał tę postać.

**ZALEWSKA** Nie ma takich problemów w nowym dramacie.

**GLIŃSKA** Nie ma i dlatego ten dramat nie ma właściwej skali. Zwróciła mi na to uwagę moja kilkuletnia córka, kiedy robiłam

*Wiedźmy* Dahla. Spytała, czy one się na końcu „polepszają”, a kiedy powiedziałam, że nie, poradziła mi, żebym zrobiła takie przedstawienie, w którym się „polepszą”.

**ZALEWSKA** Z jakim autorem planujesz jeszcze spotkanie w najbliższym czasie?

**GLIŃSKA** Z Wyrpajewem. Będę robić jego *Iluzje* w Teatrze Na Woli. Przepiękny tekst. A Iwan to według mnie wybitny dramaturg. Mistrz. Mam już pomysł obsady i niebawem rozpoczynamy próby. Uwielbiam jego *Taniec „Delhi”*. Dawno nic tak mnie nie poruszyło jak ten spektakl.

**ZALEWSKA** A o czym on jest Twoim zdaniem?

**GLIŃSKA** O tym, że każdy ból można przetworzyć na sztukę. O tym, że zadaniem artysty nie jest zalewanie nas całym brudem świata, tylko przerobienie tego na piękno.

**ZALEWSKA** Podobnie jak w *Poduszycielu*.

**GLIŃSKA** Trochę tak. Tam w odniesieniu do samego siebie, w *Tańcu „Delhi”* w odniesieniu do świata. Sztuka, którą cenię, która mnie porywa, zawsze taki element w sobie ma, nieważne, czy to jest

malarstwo, czy literatura. Artysta jest na świecie po to, żeby dawać nadzieję. Sztuka mieści w sobie największy ból i samotność, a jednocześnie daje radość obcowania z pięknem.

**ZALEWSKA** W *Mewie* i *Amazonii* trochę inaczej wypowiadasz się o artystach.

**GLIŃSKA** Dobrze, że te spektakle sąsiadowały ze sobą, bo pokazują dwa przeciwne bieguny tego samego tematu. *Mewę* robiłam, ponosząc straszne koszty rzeczywistej konfrontacji ze sobą, czerpiąc z tego, co wokół, w czym żyję od kilkunastu lat, ale i z własnych porażek, tęsknot i niespełnień. *Amazonia* była wielką ulgą, że teraz można się z tego trochę pośmiać.

**ZALEWSKA** Podobieństwo obu przedstawień polega też na tym, że obecnie niemal wszyscy chcą być artystami albo chcą być rozpoznawani jako artyści.

**GLIŃSKA** *Mewa* to bardzo współczesny tekst, który zresztą od dawna chciałam zrobić. Staralam się o to, jeszcze pracując w Powszechnym. Ale dobrze się stało, że poczekałam, także na własne doświadczenia. Jestem bardzo szczęśliwa, że ją zrobiłam, i zadowolona z tej obsady, z tego, że wywalczyłam sobie pracę z takimi ludźmi, bo w *Mewie* gra czterech aktorów spoza zespołu Narodowego. Uparłam się przy nich, ale miałam rację. Byliśmy jednomyślni i to było niesłychane. Odbyliśmy wspólną podróż w to, co sami robimy ze swoim życiem, jak się zachowujemy, co poświęcamy. Maciej Englert powiedział mi, że wszystkie *Mewy*, jakie widział, były o Ninie i to go nie interesowało, a to jest pierwsza *Mewa* o Konstantym. Cieszę się z tego, bo gdzieś w duchu – w ramach lęku przed Arkadyną w sobie – zadedykowałam ją własnemu synowi.

**ZALEWSKA** Odczytujesz Czechowa, poczynawszy od *Trzech siostr* w Powszechnym, jako historie o współczesnych bohaterach.

**GLIŃSKA** Bo ja go tak czytam. Czechow pisze wspaniałe dialogi, których nie trzeba wygłaszać i modulować, tylko trzeba nimi gadać. Dlatego tłumaczenie Agnieszki Piotrowskiej tak się tutaj przydaje, bo zdejmuje z Czechowa dawne wyobrażenia. To musi brzmieć jak dialogi, a nie jak kwestie ze sztuki. Ja tych bohaterów czytam przez siebie. Znajduję w sobie samej kawałek Płatonowa, który czuje jałowość swojego życia, miota się między jednym wyborem a drugim. Aktorzy też to robią za moją namową.

**ZALEWSKA** W naszej rozmowie o teatrze pojawiło się wiele wymienianych przez Ciebie filmów. Co dało Ci studiowanie w Szkole Filmowej Andrzeja Wajdy?

**GLIŃSKA** To próba spełnienia marzenia. Chciałabym zrobić film, ale czuję, że go nie zrobię. Przeraża mnie proces produkcji, obieg dokumentów, poświęcanie życia na przygotowania. Nie mam

tyle czasu, nie jestem wolnym ptakiem. Choć język opowiadania kamerą jest dla mnie fascynujący i staram się wprowadzić go do teatru. Dużo musi dziać się naraz, ale czasem jest ciekawiej, jak czegoś nie widać. Wiele wynika z filmowego montażu, prowadzenia postaci.

**ZALEWSKA** Ostatnio zagrałaś w reżyserowanej przez siebie *Lekko-myślniej siostrze* i w *Katyniu* Andrzeja Wajdy. Czy to oznacza, że chciałybyś wrócić do aktorstwa?

**GLIŃSKA** Do zagrania w *Lekko-myślniej siostrze* namówił mnie Jan Englert, a ja przystałam na to, bo pomyślałam, że wchodząc na scenę po latach, na pewno będę inna niż koledzy, a o to w tej sztuce chodziło – żeby bohaterka odróżniała się od reszty. Wajda natomiast rzeczywiście ośmielił mnie do aktorstwa, był zadowolony z tego, co zrobiłam, i to podziało jak zachęta. Nie wykluczam grania, chciałabym, bo mam po latach więcej życiowego doświadczenia, czuję w sobie taką energię i potencjał.

**ZALEWSKA** Zgadzasz się z racjami bohaterki z *Katynia*, rozumiesz jej wybory? Grasz raczej Ismenę, nie Antygonę.

**GLIŃSKA** Tak, rozumiem ją. Wybrała życie, a tym samym kompromis. Są takie sytuacje, w których bycie Antygoną jest głupie. Umieranie w imię ideałów zawsze było dla mnie wątpliwe.

**ZALEWSKA** Mnie się wydaje przede wszystkim bardzo trudne. Wspomina o tym między innymi bohater *Norymbergi*, kiedy opowiada, dlaczego się na to nie zdobył. Prawdziwy bohater *Popiołu i diamentu* – myślę tu o synu Szczuki, który po tzw. wyzwoleniu zostaje w lesie, nie rezygnując z walki – jest przecież na ekranie jakieś pół minuty. Scena przesłuchania nie pozostawia wątpliwości, co go czeka. Wajda uczynił więc bohaterem tego, który chciał przeżyć. Nie mam pretensji za tę podmianę, bo film powstawał w trudnych czasach, ciekawe jednak, że naszym bohaterem już na zawsze pozostał ten, który się wahał, a nie ten, który się zdecydował.

**GLIŃSKA** Zapadło mi w pamięć zdanie, które jest mottem *Autora widmo* Polańskiego: „Historię piszą ci, co przeżyli”. Te świadectwa są zawsze taką wersją wydarzeń, którą ci, co przeżyli, są w stanie wytrzymać. Irena z *Katynia* to osoba, która słono zapłaciła za to, co zrobiła. Na zawsze zostanie z pamięcią o siostrze i bracie, którzy podjęli inną decyzję, z ludźmi, którzy się od niej odwracają, bo wybrała życie. ▣

---

Agnieszka Glińska – reżyserka teatralna i telewizyjna, aktorka, absolwentka Wydziałów Aktorskiego i Reżyserii warszawskiej PWST.

Kalina Zalewska – absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST, doktorantka Instytutu Sztuki PAN. W redakcji „Teatru” od 2009 roku, zastępca redaktora naczelnego.