

Poniższy artykuł ukazał się po niemiecku w czasopiśmie „Theater der Zeit“, (nr 4) 2005. Serdeczenie dziękujemy wydawcom za udostępnienie nam tekstu.

Aleksandra Rembowska

Drwiący uśmiech mlecznych zębów

Aktualność pilnie poszukiwana

Dyżurni orędownicy współczesnego dramatu w polskim teatrze nie mogą narzekać. Oto przez polskie sceny w ostatnich sezonach przechodzi fala realizacji opartych na nowych tekstach, jakiej do tej pory bodaj nie było w powojennym teatrze. Bo też zarówno w czasach ludowej władzy, jak i po roku 1989 sięgano głównie po klasyczną dramaturgię, liczne też były adaptacje wielkiej literatury europejskiej (Musil, Broch, Dostojewski). Ale rozkwit nowego dramatu to nie tylko szansa na stworzenie nowego języka teatralnego, okazja do wyrażenia obsesji i stanu ducha młodych skonfrontowanych z opresyjną rzeczywistością. To także moda i wynik zachłyśnięcia się, a nawet naśladownictwa wzorów płynącymi przez otwarte granice z Zachodu, przede wszystkim z obszaru niemiecko- i anglojęzycznego. Moda na reportażowy, interwencyjny ton wypowiedzi, tematy wzięte z kronik kryminalnych, szybki i łatwy przekaz, na efektowną wersję wiadomości telewizyjnych. W polskim teatrze rozkwita styl zachodniej inscenizacji - a la Castorf. Częste sięganie młodych po nowe dramaty to także, jak przyznał w jednej z publicznych wypowiedzi reżyser Łukasz Kos¹, po prostu wynik bezradności i obawy przed odpowiedzialnością związaną z wystawieniem np. wielkiej literatury romantycznej. Przed popadnięciem w śmieszność czy patos przy podejmowaniu kwestii natury ostatecznej, w przedstawianiu tragedii człowieka zmagającego się z Bogiem. Łatwiej ominąć taką tematykę, a skupić się na pytaniach o doczesne uzależnienia, konflikty w pracy, życie z kochanką czy bez niej w toksycznych relacjach rodzinnych, o

¹ Rocznik 1971. Absolwent reżyserii krakowskiej PWST. Autor m.in. inscenizacji *Kurki wodnej* Witkacego i dramatów Igmara Villqista w T. Nowym w Łodzi, *Koronacji* Marka Modzelewskiego w Laboratorium Dramatu przy T. Narodowym, *Snów* Wyrpajewa w ramach akcji Teren Warszawa.

przestępstwo popełnione z niskich pobudek. Może dlatego właśnie, gdy któryś z młodych reżyserów bierze się dziś w Polsce za klasykę, niemal z całą pewnością wolno przewidzieć, że będzie to dramat sprowadzony nie tylko do realiów za oknem, ale i w znacznym stopniu okrojony, nierzadko zredukowany do jednego wątku, zaprawiony sosem telewizyjnej estetyki, dającej publiczności łatwo rozpoznawalny kontekst i punkt odniesienia.

Tak stało się zarówno w ubiegłym sezonie z przedstawieniem *Płatonowa* Czechowa w reżyserii Piotra Kruszczyńskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu, gdzie dom generałowej wypełniło zblazowane, noworyszowskie towarzystwo dziesięcjej Polski, jak i w powstałym w tym sezonie *Makbetem* w jego reżyserii w Teatrze Polskim w Warszawie. Spektakl pokazuje, że w czasach pozbawionych zasad, gdzie liczy się tania medialna popularność i siła pięści, a zubożniali ludzie, wpatrzonych w telewizyjny monitor, nie dotyczą, a nawet śmieszą relacje z wojen i kataklizmów, niemożliwa jest wielka tragedia, tragiczni bohaterowie. Oba spektaklom nie można odmówić śmiałej interpretacji, choć oba też cierpią na poważne uproszczenia, zatrzymują się w pół drogi ku zdecydowanej kpinie i śmieszności, pozostawiając niedosyt.

Aktualizacja bywa pułapką, może też dawać zaskakujące rezultaty. Realizacja *Makbeta* w Teatrze w Opolu w reżyserii Mai Kleczewskiej² omija zbyt oczywiste nawiązanie do wojny w Iraku. Reżyserka śmiało używa w niej środków kultury masowej: kina akcji, telewizji, muzyki pop. Idzie na całość. Zręcznie i bekompromisowo (tekst jest mocno pocięty i skrócony) podstawia widzom pod nos obraz zła. Kąsa. Jak pisał jeden z recenzentów, zło w spektaklu Kleczewskiej, tkwiące w zbiorowej świadomości, jest agresywne i ponętne, drastyczne i perwersyjne, a przy tym niebywale sugestywne. „Spektakl chwyta za mordę”.

Wałbrzych-airport

Oto do niedawna zapomniany przez świat i ludzi teatr w mieście kopalnianym, o największym stopniu bezrobocia w Polsce – w Wałbrzychu, niedaleko

² Maja Kleczewska ukończyła reżyserię w krakowskiej PWST. Zadebiutowała w 2000 roku dramatem *Jordan Reynolds i Buffini* w T. Słowackiego w Krakowie, następnie wystawiła tu *Noże w kurach* Harrowera. W Wałbrzychu m.in. *Czyż nie dobija koni McCoya*.

Wrocławia. Tu, przed trzema laty przyjechał Piotr Kruszczyński³, znany już ze swych realizacji w całej Polsce, by objąć kierownictwo artystyczne Teatru Dramatycznego. Kiedy rozmawiałam z nim tuż przed objęciem dyrekcji (w wywiadzie dla miesięcznika Teatr, nr10-11/2002) powiedział, że jako architekt z wykształcenia, przystępując do pracy myśli przede wszystkim przestrzenią. Że wybór danego tekstu często narzuca mu miejsce: „Budynek teatru, miasto, widownia, rozmowy i zachowania ludzi na ulicy czy w knajpie. To rodzaj >cudu< , przedziwnej zgodności czasu, miejsca i akcji”. Kruszczyński pojechał do Wałbrzycha , by poznać jego mieszkańców, także tych bezrobotnych, z wiarą, że to teatr, a nie telenowela może być dla nich wytnieniem. I rzeczywiście „z uchem przy ziemi” zaczął budować teatr dla ludzi, od ich problemów wychodząc. Zaprosił do współpracy świeżo upieczonych reżyserów: Maję Kleczewską, Jana Klatę. U Michała Walczaka (wówczas studenta II roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie) zamówił sztuki: *Piaskownicę* i *Kopalnię*. Z miejsca zorganizował przegląd małych form teatralnych z udziałem aktorskich gwiazd. Ściągnął widzów na gwiazdorski lep i lekką muzę, by za chwilę zająć ich uwagę ambitnym pomysłem fotograficznego forum, urządzić czytanie nowych dramatów, zapowiedzieć ich wystawienia. Kiedy Maja Kleczewska podjęła się wystawić u niego *Lot nad kukułczym gniazdem* Kruszczyński wiedział , że nie będzie to przedstawienie wyabstrahowane z rzeczywistości. Jedną z pierwszych prób spektaklu odbyła się na oddziale psychiatrycznym w Stroniu Śląskim pod Wałbrzychem. Do przedstawienia weszli statyści z ulicy. Na ulice miasta, spod teatru, wyjechał autobus z McMurphy i pacjentami. Ogłoszono miastu, że teatr nie umarł, ale żyje.

W ubiegłym sezonie Jan Kłata⁴ wyreżyserował u Kruszczyńskiego *Rewizora* Gogola. Przesuwając realia sztuki w epokę lat 70. w Polsce, gdy I Sekretarzem Partii był Edward Gierek, odsłonił przed wałbrzyszanami rozdział niedalekiej

³ Absolwent Wydz. Architektury w Poznaniu i Wydziału Reżyserii w Warszawie. Wystawił w ostatnich latach m.in. *Tango* Sławomira Mrożka w T. Miejskim w Gdyni, *Kartotekę* Tadeusza Różewicza w T. im. Fredry w Gnieźnie, *Odejście głodomora* Różewicza w T. Współczesnym we Wrocławiu, *Nondum* Lidii Amejko w Teatrze Polskim w Warszawie.

⁴ Jan Kłata , rocznik 1973. Jego dramat *Uśmiech Grejpruta* dostrzeżono na Targu Sztuk Berliner Theatertreffen. Wystawił m.in. *Lochy Watykanu* wg Gide’a w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu.

historii. Zaczęto mówić, że w Wałbrzychu robi się bezkompromisowy teatr nie tylko o charakterze społecznym, ale i politycznym. Główny bohater, wyraźnie nawiązujący do osoby Gierka, jest wielkim oszustem, mami ludzi pracy, obiecując złote góry wystawia ich do wiatru. Bezwzględne rozliczenie z przeszłością i nostalgią nie przyszło łatwo realizatorom w mieście wciąż odwołującym się do historii i ją gloryfikującym. Teatr, by tak rzec, zaczął pełnić funkcję terapeutyczną. Demaskując mity pomagał widowni spojrzeć w nowy sposób wstecz na siebie, pomyśleć o przyszłości. Także Kruszczyński sięgając po *Kopalnię* Walczaka mierzył się z legendą miasta. Ukazywał miejsce, które ludziom zawsze kojarzyło się z etosem pracy, dostatkiem i przywilejami, jakimi socjalistyczne państwo obdarzało górników. W *Kopalni* balon został przebity. Pokazano upadek, rozkład, stracone nadzieje, ale w tonie raczej groteskowym i abstrakcyjnym niż realistycznym. (Uwaga! owa tonacja może paradoksalnie stanowić chwialmi poprzeczkę nie do przeskoczenia w odbiorze miejscowych.) Tak pisał o przedstawieniu Wojciech Majcherek (Teatr nr 9/2004) : „W przypadku *Kopalni* pojawia się zasadnicze pytanie: jaką prawdę poznają o sobie widzowie sztuki? To, że po zamknięciu kopalni marnie żyje się w ich regionie, wiedzą bez chodzenia do teatru. (...) *Kopalnia* próbuje zejść głębiej pod powierzchnię smutnej rzeczywistości. Bezrobotny górnik w sztuce Walczaka wygłasza taką sentencję: >Człowiek jest jak kopalnia. Najgorzej, jak ktoś tę kopalnię zamyka i tylko na powierzchni jego coś się dzieje, snują się jakieś myśli, patrzą jakieś oczy. A w środku nic, pusto. Nic się nie dzieje, nic się nie wydobywa<. I to jest najtrudniejsza rzecz w odbiorze przedstawienia. Bo być może węgla z wałbrzyskich kopalni już się nie będzie wydobywać. Widzowie *Kopalni* muszą jednak spojrzeć w swoje wnętrza i spróbować odkryć, co w nich jest do wydobycia.”

Kolejny sukces Klaty i Kruszczyńskiego przyniosło przedstawienie ...*córki Fizdejki* według Witkacego – polskiego surrealisty i absurdysty z początku XX wieku, prekursora, jak go niektórzy nazywają, Ionesco i Dali’ego. *Janulka, córka Fizdejki* – najrzadziej grany dramat Witkacego jest pełną szyderstwa groteskową sztuką historiozoficzną, której akcja dzieje się na Litwie w różnych epokach (m.in. w XIVw), a głównymi bohaterami są: Fizdejko, książę Litwy i Białorusi,

jego córka, 15-letnia Janulka, oraz m.in. litewscy bojarzy i Wielki Mistrz Neo-Krzyżaków podbijających Litwę, tworzący tu nowe państwo. W sztuce, w której Witkacy zawarł katastroficzną wizję przyszłości, ukazaną przewrotnie, poprzez zabieg ścierania się epok („historia odwróciła się zadem do pyska i żre swój własny ogon”), dojmujące jest doświadczenie pojedynczego człowieka, mierzącego się ze „zbydlęciałym światem”, historią i polityką, w jaką został uwikłany wbrew własnej woli. Absurdalne przeżycie bohatera w dramacie pozbawionym przyczynowo-skutkowej logiki, psychologicznych motywacji zasada się na koniecznej obronie przez „zbydlęceniem”, poddaniu się odnawiającym seansom metafizycznym. Jak ten trudny, nieokiełznany i tajemniczy dramat ujął Jan Klata? – Umieścił go w realiach państwa świeżo co przyjętego do Unii Europejskiej. Piotr Gruszczyński (Tygodnik Powszechny 13/02/05) tak opisywał przedstawienie: „W końcu wstaną też śpiący bojarzy. Do tych ról Klata zaprosił wałbrzyskich bezrobotnych; niektórzy z nich są także bezdomni. Ich naturalna obecność natychmiast przerasta teatr, który zaczął się już dziać. Wąsaci, z listą punurych doświadczeń wypisanych na twarzy, ubrani w stylu dresiarско-menelskim, dzierżąc w rękach plastikowe torby reklamowe. To jedyna rzecz, którą udało im się wyrwać z nowej rzeczywistości. (...) Za chwilę na scenie pojawią się reprezentanci Neo-Krzyżaków, europejskiej biurokracji, pompowanego entuzjazmu, nieszczerých układów i możliwości korupcyjnej. Ich zadanie jest proste: pozyskać Fizdejkę. (...) W ostatniej odsłonie na scenie pojawia się czysty i jasny wałbrzych airport. Świecą tabliczki z numerami gejtów.(...) Fizdejkowie odlatują. Mistrz popełnia samobójstwo. Społeczeństwo zbydlęca się całkowicie”. I dalej pisze Gruszczyński: „Klata jako reżyser tej ponurej wizji zachowuje się niezwykle perwersyjnie, biegle posługując się cytataми z teatru niemieckiego. Bezbronni i głupkowaci eurourzędnicy ze spektaklu Marthaler *Specjaliści*, którzy tam byli materiałem na łatwe ofiary, tu stają się beznamiętnymi kolonizatorami. Tkacze ze spektaklu Castorfa, cierpiący tam na przesyty, przekarmienie odpadami komercji, tu stają się niepokojącym niemym chórem nieprzewidywalnych bojarów. Przypalona jejecznica z *Endstation Amerika* zamienia się w cuchnący narodowy bigos. To nie są zapożyczenia, to pastisze. Jesteśmy w teatralnej Europie i zaczynamy ważną

dyskusję z jej najmocniejszymi przejawami, pokazując, jak to samo staje się zupełnie innym i zaczyna własne życie.” Ironicznie użyty przez Klatę obraz lotniska mimowolnie budzi dodatkowe i niemające związku ze spektaklem skojarzenia. Oto prowincjonalne miasteczko, od dawna nieobecne w świadomości centrum, elit intelektualnych i kulturalnych Polski, zmieniło się w miejsce drażniące prowokacją i namiętą kpina, znane już nie tylko w kraju, ale i w Europie. Pod ręką Kruszczyńskiego teatr stał się ważnym portem, z którego artyści wylatują w świat częściej niż nie jeden renomowany zespół dużego ośrodka w Polsce. Jest w tym i paradoks, i ironia losu.

Fabryka talentów?

Bycie *trendy* w polskim teatrze oznacza dziś dla wielu wyjście poza mury budynku teatralnego. Po co? Po to, by wpisać się w krajobraz miasta, wyjść ku ludziom, udowodnić, że teatr nie jest oderwany od rzeczywistości. Widz ma ją lepiej zrozumieć nie rozsiadając się po mieszczańsku w pluszowym fotelu, lecz poznać niewygody związane z przebywaniem na brudnym dworcu, w wychłodzonej hali fabrycznej, nieprzytulnym biurowcu, a nawet w przestrzeni byłej stoczni czy prywatnym mieszkaniu. I tak cały poprzedni sezon TR Warszawa, kierowany przez Grzegorza Jarzynę, poświęcił oficjalną działalność na rzecz tzw. Terenu. Młodzi, pełni energii adepci studium teatralnego otwartego przed rokiem przez Jarzynę, rozpieczętowali się po mieście, by z tekstów Fosseo, Sychera, Neilsona, Wyrupajewa, Richtera i innych budować w nieoczywistych miejscach, z różnym powodzeniem, niskonakładowe spektakle. Nie jestem pewna, czy, poza paroma uzasadnionymi artystycznie wyjątkami, wyniknęło z tych przedstawień coś naprawdę istotnego. Czy „real” miejsca, pomógł w szczerej rozmowie o rzeczywistości, czy nie mieliśmy do czynienia jedynie ze złudzeniem owego „realu”, efektowną i pozorną próbą odcięcia od filistrów i hipokrytów? Inny, eksperymentalny projekt Teatru Wybrzeże w Gdańsku pt. *Szybki Teatr Miejski*, rozgrywany częściowo w prywatnych mieszkaniach odwoływał się do dokumentu i publicystyki. Powstawał we współpracy młodych reżyserów (Agnieszka Olsten, , Magda Ostrokólska, Anna Trojanowska, Romuald Wicza Pokojński, Piotr Waligórski) i dziennikarzy. Skupił się na środowiskach

naonazistów, podziemia aborcyjnego, rodzin żołnierzy przebywających w Iraku. I choć prawda o drastycznych kwestiach wykraczała jak zwykle poza gazetowy reportaż i jego teatralną formę, to szlachetne zaangażowanie, „rozpoznanie” terenu z zacięciem godnym dziennikarskiej pasji było sprawdzianem odwagi samych reżyserów (ich spotkania z grupami neonazistów nie zawsze były przyjazne; niektórzy aktorzy odmówili współpracy) oraz bezprecedensową próbą zdiagnozowania ekstremalnej rzeczywistości.

Na zakończenie powtórzmy raz jeszcze: nowa, następująca po pokoleniu „młodszych zdolniejszych” (Warlikowski, Jarzyna, Cieplak) generacja reżyserów wydaje się jeszcze bardziej radykalna, gdy chodzi o społeczne i polityczne zaangażowanie, tematykę, a także użyte środki wyrazu. Bliższa jest jej dramaturgia współczesna, a jeśli zdarzy się wystawienie klasyki, to z mocno zaznaczonym piętnem aktualności. I jeszcze jedno: młodszy od „młodszych” chcą być wydziedziczeni. Niechętnie przyznają się do autorytetów, rzadko wskazują na mistrzów (poza Krystianem Lupą). Nie nawiązują do tradycji, jak Leon Schiller czy Konrad Swinarski. Jeśli się do czegoś odwołują w sensie estetycznym czy myślowym, to do dzisiejszego teatru niemieckiego. Można w tym dostrzec swoiste prawo natury, gdyż wyżej przywołani znakomicie twórcy również w swoim czasie powoływali się na Reinhardta czy Brechta. Tyle, że na tych odwołaniach nie poprzestali. Jak będzie z naszymi najmłodszymi? To się okaże.

P.S.

Są też planety osobne na teatralnym niebie. Nie tworzą konstelacji, nie poddają się łatwym definicjom, trudno je zaklasyfikować, znaleźć wspólny mianownik. Planety są zjawiskami samymi w sobie. Wyróżnijmy zaledwie kilka. W grupie 40-latków pierwsza z nich to Anna Augustynowicz - reżyser, dyrektor artystyczny Teatru Współczesnego w Szczecinie. Wytrwale od lat powołuje teatr rapsodyczny. Słowem (czy to będzie polska klasyka: Fredro, Zapolska, Wyspiański, Gombrowicz czy też Koltes), a także precyzyjnym gestem kreuje w niemal pustej (najczęściej czarnej) przestrzeni autonomiczną rzeczywistość, sytuując ją poza realiami zapisanymi w utworach. Słowa układają się w poetyckie brzmienia, kształtują relacje między bohaterami. Reżyserka uzupełnia je

przestrzennymi stosunkami między postaciami, które poprzez ściśle wymierzone kroki, ustawione jak w tańcu ruchy, tworzą geometryczne układy zależności - rodzinny ring, jak choćby w niedawnym *Powrocie na pustynię*. Augustynowicz w swoim minimalizmie i ascezie dąży do doskonałości. Marzy się jej aktor i scena całkowicie ogołocone z rekwizytów, wszelkich scenograficznych podpórek. Wbrew pozorom jej przedstawienia nie wieją chłodem, ale są nasyczone wibrującymi emocjami.

Mówi się, że Piotr Cieplak (niegdyś szef Teatru Rozmaitości w Warszawie) robi teatr religijny. Nie ma on jednak wiele wspólnego z wyobrażeniem, jakie mogą mieć cudzoziemcy o polskim katolicyzmie. Religijny teatr Cieplaka mija się często z oficjalną nauką Kościoła. Moralitetowi, zwyczajni bohaterowie *Historji o Chwalebnym Zamartwychwstaniu* Mikołaja z Wilkowiecka, *Historii o Miłosiernej, czyli testamentu psa* Suassuny, *Historii Jakuba* wg Księgi Koheleta błędzą, grzeszą, a przede wszystkim wadzą się z Bogiem. Zadają niepokorne pytania: o kondycję ludzką, o wieczny porządek wartości, o szansę na zbawienie. A to wszystko w rytmie ostrej, przenikającej metalicznym brzmieniem muzyki zespołu Kormorany.

Jarosław Kilian, reżyser i dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie, z przekonaniem sięga po mit, baśń, historię o cechach utopii. W czasach, gdy uwaga skierowana jest raczej na ciemną stronę ludzkiej duszy, na antyestetyzm i rzeczywistość zdegradowaną, Kilian pozostaje wierny wizji świata pełnego dobra i humoru. Odrealniona nierzadko przestrzeń odzwierciedla rozmaitość życia w jego najlepszych przejawach. W scenografii do przedstawień (*Sen nocy letniej*, *Burza* Szekspira) pojawiają się silne inspiracje sztuką ludową, twórczością naiwną, fotografią. Zaskakujące zestawienia kolorów, wykorzystanie naturalnych materiałów (drzewo, wiklina) budują świat pozornie wyabstrahowany z kontekstów, metaforyczny. Jednocześnie w owej afirmacji życia, złożonej jakby na przekór realiom wokół, kryje się niemy wobec nich sprzeciw. Nie mówić wprost wcale nie znaczy: nie zauważać.

Paweł Miśkiewicz – najmłodszy z najstarszych i najstarszy z najmłodszych. Do niedawna dyrektor Teatru Polskiego we Wrocławiu, związany dziś ze sceną Starego Teatru w Krakowie. Reżyserską niezależność zdobywał długo, posądzany o zbytne przywiązanie do teatru Krystiana Lupy. Dziś jego gwiazda świeci mocno i zdecydowanie. W teatrze zajmują go losy zwyczajnych ludzi pogrążonych w banalności i absurdzie codziennego życia (w ostatnich sezonach wystawiał m.in. dramaty Tadeusza Różewicza, Gombrowicza, Czechowa, Dei Loher, za chwilę premiera adaptacji powieści Canetti’ego). Fascynuje go zmaganie się z niejasną, ateatralną formą dramatu, przekraczanie granic teatru i rzeczywistości. Przewija się u niego ton ironiczny w prezentowaniu zdarzeń i ludzi. W *Niewinie* Loher Miśkiewicz stawiając sam siebie w roli komentatora i obserwatora zdarzeń, siedząc na widowni, wchodził w dialog nie tylko z aktorami (doskonale przez niego poprowadzonymi), ale także w grę z widzami. Jakby prowadził go za rękę po meandrach teatralności i nieteatralności, zwodził, manipulował, naprowadzał na kolejne tropy interpretacyjne. W końcu pozostawił samego z pytaniami.

A oto i najmłodsi outsiderzy: niekiedy wciąż jeszcze poszukujący dla siebie repertuaru, czasem bardziej wyrazistej postawy. Za to z pewnością nie mający nic wspólnego z koniunkturą.

- Remigiusz Brzyk realizuje przedstawienia w Łodzi, Krakowie, Wrocławiu najczęściej pokazując klasykę: Eurypidesa, Czechowa, Millera. Tekst ma dla niego swoją wagę. W centrum teatru zawsze pozostaje aktor. Bohaterowie Brzyka, dumni i honorowi, stają bezradni wobec żywiołów: wszechogarniającego fanatyzmu religijnego (*Czarownice z Salem*), ciemnego przeznaczenia (*Król Edyp*), wojennej katastrofy (*Matka- Wojna wg Matki Courage* Brechta), wymiaru sprawiedliwości i śmierci (*Mary Stuart* Hildesheimera). Brzyk pochyla się z uwagą nad tymi, którym zostały ostatnie godziny życia, „gdy da się wypowiedzieć wszystkie absurdalne prawdy i logiczne nieprawdy”.

Łukasz Kos jest nieprzewidywalny w swoich wyborach. Raz interesuje go Witkacy i jego zmagania z twórczą niemożnością jednostki uwikłanej w szalony

bieg historii (*Kurka Wodna*). To znów dewiacje bohaterów Villqista, albo zagubienie postaci ze *Snów* Wyrypajewa. Towarzyszy mu tęsknota za wielką literaturą, której raz dał się ponieść wystawiając na początku swej drogi *Dziady* – sztandarowy dramat polskiego romantyzmu. Myślę, że w jakimś stopniu pozostaje rozpięty między owym poczuciem przynależności do tradycji i kanonu, przekonaniem o koniecznej rozmowie w kwestiach ostatecznych, a gorączką bieżących spraw (*Koronacja* Modzelewskiego). Dziś w najlepszym teatrze dla dzieci w Polsce (Teatr Lalka w Warszawie) przygotowuje inscenizację *Sklepu z zabawkami*.

Agata Duda-Gracz związana z Teatrem im. Słowackiego w Krakowie, pierwsze kroki stawiała w awangardowym Teatrze Witkacego w Zakopanem. Odziedziczyła wyobraźnię po ojcu, jednym z największych, o ile nie największym współczesnym polskim malarzu. Ma zadatki na wizjonerkę w teatrze. Zazwyczaj sama sobie przygotowuje scenografie. Jej symboliczne, odważne, bo czynione z rozmachem wizje, czasami jednak wydają się zbyt patetyczne. Interesuje ją bohater Byronowski, wywiedziony z ducha romantyzmu, zawieszony między niebem a ziemią, dotknięty miłością, szaleństwem, skazany na upadek (*Tristan i Izolda*, *Caligula*, *Woyzeck*).

Aleksandra Rembowska – (ur.1970) krytyk teatralny, sekretarz redakcji miesięcznika TEATR.