

Rozmowa Łukasza Rudzińskiego z Grzegorzem Wiśniewskim na temat *Lilli Wenedy* powstała przed ukazaniem się oświadczenia Pawła Tomaszewskiego, który oskarżył reżysera o mobbing podczas pracy nad spektaklem *Plastelina* w Teatrze im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy w 2005 roku, a także przed pojawieniem się informacji o powstaniu komisji antymobbingowej w Teatrze Wybrzeże w związku z nowymi zarzutami stawianymi artyście. Ponieważ rozmowa poświęcona jest wyłącznie teatralnej interpretacji dzieła Juliusza Słowackiego, postanowiliśmy ją opublikować pomimo informacji obciążających reżysera. Mamy nadzieję, że wszystkie zarzuty stawiane Wiśniewskiemu zostaną uczciwie zweryfikowane, a sam artysta – jeśli będzie uznany za winnego – poniesie konsekwencje swojego naganego zachowania. Pragniemy jednocześnie podkreślić, że problem mobbingu w teatrach i na uczelniach artystycznych uważamy za niezwykle istotny, a wszystkie sprawy z nim związane będziemy uważnie śledzili i komentowali na naszych łamach.

Redakcja

Teatr to konstelacja

„**Moja praca jest próbą** takiego dogadania się z autorem, żeby pewne intuicje wynikające z lektury mogły zostać zrealizowane jak najmniejszym kosztem dzieła” – o swojej najnowszej premierze opowiada **Grzegorz Wiśniewski** w rozmowie z Łukaszem Rudzińskim.

ŁUKASZ RUDZIŃSKI *Lilla Weneda* to pierwsze Pana spotkanie z twórczością Juliusza Słowackiego na profesjonalnej scenie. W ogóle z polską dramaturgią chyba nie jest Panu za bardzo po drodze, bo dotąd sporadycznie realizował Pan taki repertuar. Dlaczego tym razem sięgnął Pan po Słowackiego?

GRZEGORZ WIŚNIEWSKI Ten tekst zyskał moją uwagę już bardzo dawno temu. Była nawet przymiarka do zrobienia go w telewizji. Mowałem się też z *Lillą Wenedą* w łódzkiej Filmówce razem ze studentami. Dostrzegam w tym tekście coś więcej niż morderczy pojedynek dwóch plemion. Pamiętam z czasów moich studiów dyskusje z profesor Ewą Miodońską-Brookes na temat tego, ile w ogóle udaje się ze Słowackiego ocalić na scenie. Trzeba pamiętać, że był to autor bardzo wieloznaczny i mocno zakotwiczony w plastyce. Chętnie posługiwał się kontekstami. Dla mnie jest dużo ciekawszy od Mickiewicza – wydaje mi się, że przez zmysłowość cechującą twórczość Słowackiego jest on po prostu bardziej nośny. Wystarczy przyrzeć się temu, co się dzieje w Polsce i na świecie. Zauważymy pełne nienawiści trwanie na barykadach. Łatwo dzielimy się na obozy bez chęci ani potrzeby kompromisu. Słowacki buduje apokaliptyczny, skrajnie ekstremalny obraz starcia Lechitów i Wenedów. Widzimy, do czego prowadzi pojedynek pomiędzy oboma obozami, jak ich społeczności się degenerują i wykrwawiają w trakcie tego starcia. W punkcie wyjścia obie grupy są bardzo skonsolidowane w chęci udowodnienia swoich racji. Jednak im dłużej trwa konflikt, tym bardziej ich racje się degradują. Siłą Wenedów, oprócz ideologii, jest też religia, która stanowi wyjątkowe spoiwo. Pod koniec dramatu pojawiają się jednak nieoczekiwane rysy na wizerunku Wenedów, gdy ideologia bierze górę nad wrażliwością ludzką. Pomyślałem, że ten tekst może

być lustrem, w którym możemy się dziś przejrzeć. Nie chciałem jednak sprowadzać go do publicystyki. Szkoda na to Słowackiego. Teatr jest takim medium, które powinno zaznaczać swoją indywidualność. Moim zdaniem nie powinien wchodzić na terytorium telewizji, filmu czy prasy, chociaż może i powinien czerpać z nich inspirację. Materiał *Lilli Wenedy* jest niesamowity, bo pozostaje bardzo liryczny, a zarazem bywa bardzo halucynogeny, dlatego mocno oddziałuje na podświadomość. Oczywiście bałem się Słowackiego, bo to bardzo trudna materia. Tutaj najważniejsze jest słowo. Trzeba je napełnić, co musi się zdarzyć na naszych oczach – to słowo nie może być tylko referowane. Trzeba też uruchomić w aktorach wewnętrzną przestrzeń, żeby to słowo mogło zacząć pracować. Największą trudnością w Słowackim jest właśnie to, że największe ekstrema zdarzają się w słowach. Pokusa, by z nimi konkurować, jest duża, ale niebezpieczna. Trzeba dobrze wyważyć warstwę plastyczną i warstwę werbalną, żeby słowo nie zostało przygniecione obrazem. Myślę, że tekst *Lilli Wenedy* jest bardzo uniwersalny. Nieustępliwość, zaciętrzewienie ideologiczne, zapalczywość ponad miarę to problem, który dotyczy ludzkiej natury w każdym miejscu na świecie. Ale w Polsce ten rodzaj zapalczywości jest tak duży, że wystarczy mała isierka i już mamy pożar. W *Lilli Wenedzie* świat jest wyjątkowo brutalny. Nie ukrywam, że bezkompromisowość Słowackiego w budowaniu tego portretu bardzo mi odpowiada. Daje to również szansę na zbudowanie wyrazistych ról.

RUDZIŃSKI W tym świecie to kobiety mają najwięcej do powiedzenia.

WIŚNIEWSKI W *Lilli Wenedzie* są trzy postaci kobiece – Gwinona i Lilla stanowią wspólnie fundament tego tekstu. Dużą moc autor

zapisuje w roli Rozy Wenedy, chociaż daje jej mniej tekstu, ale poprzez sposób budowania tej postaci ma ona szansę wybrzmieć z pełną mocą. W tym zażartym konflikcie właśnie kobiety odgrywają najważniejszą rolę, co jest przecież bardzo współczesne. Za chwilę to one będą rządziły światem. Słowacki koncentruje się więc przede wszystkim na portretach kobiecych i bardzo mało szans daje mężczyznom, dlatego próbowałem postaci męskie rozbudować. Wzmacniałem Lecha, króla Lechitów, wszelkimi możliwymi sposobami, bazując na szacunku do tekstu. Mogę zrobić z materiałem literackim wiele: stosować skróty, na różne sposoby tekst zinterpretować, pomóc mu obrazem, ale nie zmienię jego struktury. Nie godzę się na dopisywanie czy przepisywanie kwestii tak, by były bardziej odpowiednie. Podobnie z innymi męskimi rolami. Krak w dramacie Słowackiego ma tak naprawdę dwie sceny. U mnie obecny jest przez cały spektakl jako przykład opresji rodzinnej – manipuluje się nim i modeluje się go według uznania. Tę postać także próbuję budować na różne sposoby, podobnie jak jego brata Lechona. W nim z kolei najciekawsze wydało mi się to, że ma coraz większe ambicje i w końcu może ojcu ukręcić głowę. W tekście jest tego mały załączek, dosłownie ślad, który rozbudowałem jak tylko to było możliwe. Z ich ojcem Lechem jest tak, że wraz z rozwojem akcji on paruje, w końcu zupełnie znika. Sam tekst wprowadza więc spore ograniczenia w myśleniu o męskich bohaterach.

RUDZIŃSKI Nie ma tu podziału na dobrych i złych, biało-czarnego widzenia świata. Bezwzględna brutalność występuje po obu stronach konfliktu. W którą stronę wychyli się wahadło losu, tam pojawia się mord, agresja, żądza zemsty.

WIŚNIEWSKI To zwanie zaczyna się od bardzo ważnych, według mnie kluczowych słów Lecha: „Ulec mi nie chcą. Cóż robić, Gwino?” Początek sztuki Słowackiego mógłby być jej końcem – są jacyś pokonani i jacyś zwyciężeni. Tu jednak chodzi o coś więcej, bo pejzaż *Lilli Wenedy* jest o wiele bardziej złożony. Człowiek zwyciężony może być niebezpieczny. To, w jakiej pozycji się znalazł, może okazać się jego siłą. Jest coś takiego w godności ludzkiej, że w pewnym momencie nie daje już ona żadnej szansy na porozumienie. Potrafimy całkowicie zamknąć się na drugiego człowieka. Wydaje mi się, że należy zastanowić się nad źródłem tego, co separuje nas od siebie. Nie chodzi przecież o roztrząsanie faktów historycznych. Pozornie bezpieczne wydaje się wpisywanie tego tekstu w doraźność, co jednak sprawia, że on marnieje, bo mówimy o dramacie poświęconym naturze ludzkiej, a nie skonfliktowanym grupom w określonym momencie historycznym, które ze sobą wojują o władzę i wpływy. Starłem się pójść za tym, co w tym tekście jest najbardziej uniwersalne.

RUDZIŃSKI Czyli?

WIŚNIEWSKI Lech przeczuwa, że podbicie Wenedów może być początkiem klęski Lechitów. Poza tym Słowacki był mocno zainspirowany Szekspirem – słysząc tu *Makbeta*, w innych momentach odzywa się *Król Lear*. Fascynujące jest to, że ten tekst zaczyna się od sytuacji kompletnie nieatrakcyjnej, bo od wygranej. Rozpoczyna się wtedy coś mniej spektakularnego, ale dużo bardziej interesującego. Trzeba poszukać odpowiedzi: czym jest ta moc, którą posiadają Wenedowie, której zazdroszczą im Lechici? W Wenedach dostrzegam coś pierwotnego. Obie strony mają swoje za uszami. Dla mnie nie ma znaczenia, kto kogo

zdominował. To sytuacja modelowa – trzeba dać jej trochę konkretności, ale jeśli się z nim przesadzi, to tekst straci siłę. Interesują mnie w nim mechanizmy, które prowadzą do tego, że zamykamy się na rozmowę z drugim człowiekiem. Przecucie Lecha, obawa pojawiająca się w rozmowie z Gwinoną, coraz częściej powraca i doprowadza ostatecznie do całkowitej degradacji Lechitów. Tam jest zawarte pytanie: co to znaczy wygrać z drugim człowiekiem? Myślę, że Słowacki dociera do przestrzeni, w której człowiek staje się więźniem swojego popędu.

RUDZIŃSKI Bardzo duże znaczenie ma harfa Derwida – atrybut władzy, u Pana sprowadzony do figury Matki Boskiej w nietypowej kolorystyce. Może to być uznane za prowokację, bo przecież każde dotknięcie strefy sacrum w teatrze bywa odbierane jako profanacja. Religijność Wenedów intryguje. Z jednej strony wydaje się fasadowa, sprowadzona do emblematów – krzyżyków i innych symboli religijnych, wytatuowanych na ciele. Z drugiej strony jest czymś, co buduje ich tożsamość i wydaje się nieosiągalne dla Lechitów.

WIŚNIEWSKI Każdy realizator *Lilli Wenedy* mierzy się od początku pracy z zagadnieniem: czym jest ta harfa i dlaczego jest taka ważna? Skoro unosi ducha narodu, to musi to być jakaś potężna rzecz. Jeśli będzie całkowicie abstrakcyjna, nic nie będzie znaczyć. To musi być jakaś wyjątkowa, niezwykła sprawa, o którą warto się bić. Przecież znamy przypadki, że kult Matki Boskiej staje się tak potężny, że się degeneruje – czasem przestaje być istotne, co za tym kultem stoi, bo staje się on orężem, czymś wręcz okrutnym. Dzisiaj ludzie, którzy chowają się za Matką Boską, są w stanie pobić w imię racji ideologicznych. Zanim coś ekstrawaganckiego wprowadzę na scenę, długo ważę, czy ma to sens. Nie chodzi przecież o samą prowokację. Oczywiście zastanawiałem się też, czy nie będzie problemu, że używamy znaku religijnego jako harfy. Nie było moją ambicją, żeby profanować Matkę Boską, bo mam do niej wielki szacunek. Żyjemy przecież w rzeczywistości mocno nacechowanej religijnie, niezależnie od naszych poglądów. Starłem się jak najmocniej dotrzeć do Słowackiego. Moja praca jest próbą takiego dogadania się z autorem, żeby pewne intuicje wynikające z lektury mogły zostać zrealizowane jak najmniejszym kosztem dzieła. To kruchy i dziwny proces. Mam wrażenie, że nieraz pycha realizatorów tekstu zakrywa autora, nie pozwala mu przemówić. Ja nie chcę pchać się na pierwszy plan, tylko stworzyć Słowackiemu takie warunki, by wybrzmiał z jak największą siłą.

RUDZIŃSKI Drugim symbolicznym bohaterem spektaklu jest wiszący Weneda, *alter ego* Derwida. To namacalne, zawarte w scenografii przedstawienia, symboliczne dotknięcie zła i cierpienia, które w pewnej mierze przenosi się na widzów, zmuszonych przez cały spektakl patrzeć na udręczone ciało.

WIŚNIEWSKI Wiszący Derwid ma oczywiście niepokoić. Mam do Mirka Kaczmarka, autora scenografii, ogromne zaufanie, bo Mirek jest wyjątkowym twórcą. Mijają czasy, kiedy reżyser był od wszystkiego. Dziś teatr to raczej miejsce wspólnotowego patrzenia na sztukę. Ja jestem od tego, by spektakl trzymał jakiś kształt, ale ogromnie dużo wnosi do niego również scenograf. Za wygląd Matki Boskiej odpowiedzialny jest także jego asystent Michał Laurentowski. Jest jeszcze Rafał Ryterski, który dołożył bardzo fajne dźwięki. Myślę, że nie odważyłbym się na zrobienie *Lilli Wenedy* bez takiego scenografa. Przestrzeń tego spektaklu jest



Lilli Weneda, reż. Grzegorz Wiśniewski, Teatr Wybrzeże w Gdańsku [2021]

niezwykle precyzyjnie wymyślona, a przy tym ma w sobie pierwiastek szaleństwa. Zależało mi na tym, aby była jednocześnie jak najbardziej uniwersalna, aby pozwoliła na wyartykułowanie drapieżności zawartej w tekście i wydobyła jego oniryczny, wieloznaczny kontekst. Postać wiszącego Wenedy jest w stanie wytłumaczyć się w sensie realistycznym, ale to nie wyczerpuje jego interpretacji.

RUDZIŃSKI Wspomniał Pan o muzyce Rafała Ryterskiego, która w *Lilli Wenedzie* jest niezwykła. Mam poczucie, że ma ona wiele wspólnego z tym, co Agnieszka Stulgińska zrobiła wcześniej w reżyserowanej przez Pana *Fedrze*. Jest tu miejsce na ciszę, są dźwięki natury, kapiąca woda. Ryterski stworzył bardzo organiczną, tętniącą i żywą warstwę brzmieniową, która często sący się delikatnie i jest integralną częścią przestrzeni spektaklu. To nie jest playlista.

WIŚNIEWSKI W pewnym momencie swojej drogi zawodowej straciłem zaufanie do kompozytorów. Początkowo muzyka do moich przedstawień powstawała tak: kompozytor rozmawiał ze mną przez dłuższy czas, potem zamykał się w studiu i nagrywał muzykę ze swoją ekipą, a na ostatnim etapie, zazwyczaj podczas prób generalnych, ta muzyka była dołączana do spektaklu. Efekt końcowy był loterią. Stwierdziłem w końcu, że nie chcę przechodzić takiego stresu i zacząłem inwestować w muzykę dobieraną. Okres pracy w tym modelu (m.in. z Rafałem Kowalczykiem) był dla mnie wytchnieniem, bo przestałem stresować

się kompozycjami przygotowywanymi na ostatnią chwilę. Przy *Fedrze* miałem jednak poczucie, że muzyka dobierana to za mało. Poza tym coraz częściej miałem problem z tak zwaną muzyką. Uważałem, że teatr powinien być organicznym stykiem różnych elementów. W rozmowie z Agnieszką Stulgińską padały takie hasła jak „rzeźba muzyczna”, „instalacja muzyczna wyprowadzona z przestrzeni”. Namówiłem Agnieszkę na przyjazd do Sopotu na trzy tygodnie przed premierą, by siedząc razem z nami na Scenie Kameralnej Teatru Wybrzeże, weszła w naszą pracę i cały czas eksperymentowała. Ta współpraca przywróciła mi wiarę w pracę z kompozytorem. Rafał Ryterski wydał mi się bardzo ciekawym partnerem do *Lilli Wenedy*, bo kostiumy według pomysłu Mirka Kaczmarka miały być nieco queerowe. Miałem przeczucie, że ten kompozytor odnajdzie się w takim klimacie. Spodobało mi się, gdy powiedział, że to, co plemienne i rytualne w *Lilli Wenedzie*, kojarzy mu się z transowością i z rytmem. Rafał jest odważny, ma również niezwykłą wyobraźnię i wrażliwość. Jest też otwarty na ciszę. Muzyka Agnieszki Stulgińskiej do *Fedry* została wyprowadzona z metalu otaczającego przestrzeń spektaklu. W *Lilli Wenedzie* muzyka otwiera się wodą (co wynika z elementu przestrzeni scenograficznej) i w zasadzie jest partnerem aktora, a nie ilustracją muzyczną.

RUDZIŃSKI Lubi Pan zapraszać tych samych aktorów i sprawdzać ich w nowym kontekście. W *Lilli Wenedzie*, oprócz wielokrotnie z Panem współpracujących m.in. Katarzyny Dałek, Michała Jarosa czy Krzysztofa

Matuszewskiego, występują nowi aktorzy, z którymi dotąd Pan nie pracował: Magdalena Gorzelańczyk, Sylwia Góra, Marcin Miodek i Jan Napieralski.

WIŚNIEWSKI Dobór obsady to dla mnie bardzo ważny element pracy. Dostałem grupę oddanych ludzi. Kasia Dałek jest wyjątkową aktorką. Od jej przyjścia do teatru gra w każdym ze spektakli, które realizuję w Teatrze Wybrzeże – przy każdej produkcji jest też moją asystentką, co nie jest przeze mnie z góry zaplanowane. Staram się również świeżym okiem spojrzeć na nowe osoby, które miałyby wejść do spektaklu. Lubię traktować aktorów jako partnerów i mam wrażenie, że im jestem starszy, tym więcej pola im oddaję. Zawsze staram się stworzyć im takie możliwości, by jak najlepiej wykorzystali przestrzeń. Długo zastanawiałem się, jaka ma być Gwinona. To dziwny, mroczny portret kobiecy, jeden z ciekawszych portretów w literaturze polskiej. Uznałem, że Kasia Dałek chroni tę rolę przed zbytnią jednoznacznością. Pierwszy raz spotkałem się z Magdą Gorzelańczyk, grającą Lillę Wenedę. To niezwykła osoba i niesamowita, bardzo wrażliwa aktorka. Na Krzyżku Matuszewskim zawsze można polegać. Michał Jaros (o czym nie wiedziałem, dobierając obsadę) marzył o tym, by zagrać Ślaza. Cieszyłem

Reżyser powinien zrobić wszystko, by pomóc aktorowi zbudować rolę i sprawić, żeby wyszedł ze swoich przyzwyczajeń. Jeżeli nie ma dobrej obsady, nie ma też dobrego spektaklu.

Grzegorz Wiśniewski

się na spotkanie z Jankiem Napieralskim, jeszcze niedawno moim studentem w Szkole Filmowej w Łodzi. Dłuższy czas nie pracowałem z Piotrem Biedroniem i przekonałem się, jak on się w tym czasie umocnił zawodowo, jak zmężniał aktorsko. Pierwszy raz spotkałem się z Sylwią Górą, która jako Roza Weneda wnosi do spektaklu jakiś rodzaj inności, czegoś może nawet na granicy szaleństwa, ale z zimną powłoką. Także po raz pierwszy zagrał u mnie inny mój student, Marcin Miodek. Kolejny raz współpracuję z Jakubem Nosiadkiem i Markiem Tyndą. Mam wrażenie, że dzięki nim wszystkim była to komfortowa praca w niekomfortowych warunkach z uwagi na pandemię i remont foyer Sceny Kameralnej.

RUDZIŃSKI W którym momencie konkretyzuje się Panu obsada spektaklu? Kiedy pojawiają się w niej twarze aktorów?

WIŚNIEWSKI Obsada jest sercem spektaklu i rzeczą całkowicie magiczną. Jestem w stanie wrócić do jakiegoś tekstu tylko dlatego, że jest aktor, który rzuca na niego nowe światło. Nie wezmę się za tekst, dopóki nie mam pewności, że mam do niego obsadę. To musi być konstelacja aktorów, która mnie inspiruje. Jeśli nie mam takiej konstelacji, odkładam tekst, nawet jeśli bardzo go lubię i chciałbym go wystawić. Często zapominamy, że kluczowe znacznie w teatrze ma właśnie aktor. Dlatego ważne jest, żeby z obsady już coś dla spektaklu wynikało. Żeby aktor

odważył się opowiedzieć o sobie. Reżyser powinien zrobić wszystko, by pomóc aktorowi zbudować rolę i sprawić, żeby wyszedł ze swoich przyzwyczajeń. Jeżeli nie ma dobrej obsady, nie ma też dobrego spektaklu. Chodzi przecież o wiarę, że stworzymy wspólnie pewien organizm, który gwarantuje wzrost, ciekawą przygodę i będzie dla tej pracy wartością dodaną. Zaufanie między aktorem a reżyserem pozwala wejść na drogę pełną poszukiwań, bez zadowalania się tym, co już mamy. Obsada jest ważna, ale oczywiście nie zastąpi procesu pracy nad rolą.

RUDZIŃSKI W swojej twórczości często cytuję Pan *Makbeta* czy *Króla Leara*, sztuki, które wydają się idealnie pasować do Pana teatru. Jednak tylko raz zdecydował się Pan na wystawienie Szekspira – *Ryszarda III*. Dlaczego?

WIŚNIEWSKI Szekspir jest fantastycznym źródłem inspiracji. Są sztuki Szekspira, które za mną chodzą, ale jestem ostrożny, jeśli chodzi o tego autora, właśnie dlatego, że jest dla mnie bardzo ważny. Mam w szufladzie dwa tytuły, które czekają na lepszy czas. By zrobić spektakl, muszę mieć mocne przeczucie, że to najważniejszy i jedyny moment na dany tekst. Nie chcę robić rzeczy, które nie są niezbędne. Szekspir jako źródło inspiracji może być ciekawszy niż jako Szekspir sam w sobie, bo ciekawie formatuje inne teksty, dzięki czemu są one pojemniejsze. Myślę, że trzeba mieć naprawdę coś niezwykle osobistego do powiedzenia Szekspirem, by on się udał. Uważam przy tym, że Szekspir może być patronem wielu projektów i wtedy warto z niego czerpać. Stawia dobre pytania i otwiera inne teksty na perspektywę egzystencjalną, na formułowanie trudnych problemów. Chyba nawet wolę, jak Szekspir jest takim cichym wsparciem, pomocą do innych tekstów. Myślę, że trzeba mieć w sobie intymne zaplecze do tego, by zrobić taki Mount Everest jak dramat Szekspira.

RUDZIŃSKI Od dawna mam wrażenie, że w Pana teatrze to człowiek znajduje się na pierwszym planie. Wielka polityka czy historia obecne są przy okazji jako kontekst dla wątków rodzinnych.

WIŚNIEWSKI Nigdy nie robiłem tego z premedytacją, ale faktycznie zawsze gdzieś ostatecznie ląduję w okolicach portretu rodzinnego. *Zmierzch bogów*, *Królowa Margot*, *Ryszard III* czy *Fedra* to wszystko są portrety rodzinne, podobnie jak *Lilla Weneda*. Cały czas mam poczucie, że muszę zadawać sobie pytanie, po co robię teatr. Jeżeli nie jestem w stanie stanąć z osobistym doświadczeniem za materiałem, którego używam w teatrze, to moje uprawianie tego zawodu jest bez sensu. To zawsze jest jakiś rodzaj spowiedzi. Jest coś fascynującego w możliwości intymnej rozmowy z publicznością. Nigdy nie chciałem mędrkować i nie zależało mi na tym, by robić teatr dla najmądrzejszych. Nie chcę tworzyć spektakli dla koneserów. Staram się być uczciwy w swojej pracy. Nawet w tych wielkich, królewskich historiach, po to, by miały sens, trzeba mówić o sprawach elementarnych, takich jak rodzina. Poza tym temat rodziny jest w Polsce zafałszowany. Nie potrafimy na ten temat rozmawiać, bo jest to rodzaj świętości nie do ruszenia. Ciągłe mocuję się z tym zakłamanym obszarem. Dlatego też chętnie wracam do takich rodzinnych historii jak *Mewa*, *Matka* czy *Jan Gabriel Borkman*. Jeśli przyjrzeć się moim wyborom, to faktycznie wątki rodzinne są silnie obecne. Nie planuję tego ani nie kalkuluję, czy warto iść w te rejony. Robię teatr, który mnie dotyka. ■