

Gest scenograficzny

„Podział na teatr i sztuki wizualne zatarł się. Nie wyobrażam sobie, żeby bez znajomości tego, co się dzieje w sztukach wizualnych na świecie, można było robić dziś przedstawienia. Nawiasem mówiąc, kiedyś teatr czerpał ze sztuk wizualnych, a teraz poszło to w drugą stronę” – mówi scenografka **Barbara Hanicka** w rozmowie z Marylą Zielińską.

MARYLA ZIELIŃSKA Podobno podczas lockdownu napisałaś książkę?

BARBARA HANICKA Wzięła się z opowieści, które już od kilku lat wymyślam wnukom, o przygodach krasnoludków żyjących przy granicy polsko-litewskiej – efekt spędzania wakacji na Suwalszczyźnie. Rozglądam się za wydawcą.

ZIELIŃSKA To nie będzie Twój debiut, piętnaście lat temu w Wydawnictwie Literackim ukazał się *Ale teatr!*, pamiętnik nastolatki, Klary, której rodzice pracują w teatrze, a ona uwielbia spędzać tam czas, zwłaszcza że się w kimś zakochuje.

HANICKA Ale to nie pierwsza moja książka, zaraz po studiach napisałam *Zachodzę w głowę i idę sobie*. Bodajże „Czytelnik” był nią zainteresowany, tyle że miałam przygotować ilustracje. Nigdy ich nie zrobiłam. Wciągnął mnie teatr.

ZIELIŃSKA Zanim trafiłaś na scenografię, studiowałaś na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

HANICKA Myślałam o architekturze, ale znalazłam się na wystawianictwie. Okropnie wspominam te studia, po drugim roku udało mi się wyjechać do Paryża i zdać na kierunki humanistyczne na Sorbonie. Od liceum interesowałam się filozofią Wschodu. Nie bez afer pozwolono mi zamienić lektorat z rosyjskiego na Akademii na sanskryt, którego uczyłam się przez trzy lata na Uniwersytecie Jagiellońskim. Rok studiowania wschodnich filozofii to ważny dla mnie czas: samodzielność w Paryżu, świetni ludzie, których wtedy poznałam i z którymi do dziś utrzymuję kontakt, zabawna praca w Collège de France polegająca na sprzątaniu szcurzych klatek. Chodziło o danie sobie przerwy od nie lubianych studiów, *gap year*.

Po powrocie z Francji poznałam Krystiana Lupe, który studiował wtedy reżyserię. Był obłędnie piękny, czułam w nim niesamowitą siłę, zastanawiałam się, jak się ona wyrazi, jakim językiem, bo przecież Krystian był wcześniej i na fizyce, i na ASP, i w Filmówce. To było też środowisko malarza Zbyszka Maciejewskiego, muzykologa Krzysztofa Lipki...

Bardzo ciekawy świat. Czasem spotykaliśmy się w mojej „piwnicznej izbie”, jak nazywaliśmy suterrenę, gdzie pracowałam, i urządzaliśmy literackie wieczorki. Każdy przynosił tekst albo też zadawaliśmy sobie jeden temat i mieliśmy pół godziny, żeby coś napisać. Jedna osoba to odczytywała i trzeba było odgadnąć autora, zabawa polegała na podszywaniu się pod innych.

Tak naprawdę liczą się dla mnie dwa lata spędzone na podyplomowej scenografii. Tam uczyli Jerzy i Lidia Skarżyńscy, Andrzej Majewski, Wojciech Krakowski. Różne osobowości, ale wszyscy proponowali studentom partnerski kontakt. Siedzieliśmy razem w zawilgoconych, niedoświetlonych pokoikach, vis-à-vis ASP na placu Matejki, wśród zakurzonych makiet, i popijaliśmy herbatę z fusami. Pozornie nic się nie robiło, nawet korekty naszych projektów były ograniczone do minimum, po prostu gadaliśmy o wszystkim. I to było formacyjne.

Od początku chciałam pracować na scenie, nie pociągał mnie tak zwany teatr studencki, który w latach siedemdziesiątych był na topie, żadna wspólnotowość. Chodziłam do Cricot 2, do Starego Teatru. To wspaniały czas w krakowskich teatrach.

ZIELIŃSKA Także Grzegorzewskiego. W tekście poświęconym Tobie napisał, że zachwyił się projektem, który zobaczył na wystawie prac absolwentów scenografii w Zachęcie w 1981 roku. To był Twój *Marat/Sade*.

HANICKA Działo się to pod moją nieobecność, ponieważ tuż po dyplomie przez rok pracowałam na Broadwayu jako asystentka scenografa Davida Mitchella. Jurka na tyle zainteresował ten projekt, że znalazł telefon do moich rodziców. Zachwycali mnie jego krakowskie spektakle – *Wesele* i *Czajka*, nic więcej nie widziałam – miałam poczucie, że to mój rytm, mój oddech, ale do głowy by mi nie przyszło, żeby przyjść do niego z pytaniem o możliwość współpracy. Gdy wróciłam ze Stanów, Jurek był świeżo powołanym dyrektorem Studia, ale nie od razu uznałam, że jestem gotowa na rozmowę. Byłam po prostu speszona i onieśmielona. Na początek zaproponował mi scenografię i kostiumy do *Ostatniej ucieczki ojca* na podstawie prozy Brunona Schulza, reżyserował Waldemar Dziki. To nie było udane przedstawienie, ale stworzyło okazję, by

spotykać się z Jurkiem w teatrze i rozmawiać. Tak otrzymałam kolejną propozycję – zaprojektować kostiumy do *Pułapki* Tadeusza Różewicza w jego reżyserii. Bardzo szybko zaprzyjaźniliśmy się, w sposób naturalny. Miałam niesamowite szczęście, że tak to się zdarzyło. Czas w Studiu to dla mnie kraina szczęśliwości. Jak mi się śni teatr, czy jak opisuję „mój” teatr, to zawsze widzę Studio.

ZIELIŃSKA Paryż, Broadway, a tu PRL, stan wojenny, mogłaś zapewne zostać za granicą.

HANICKA Zawsze chciałam wrócić, chodzi o dom i przyjaciół. Nie wyobrażałam sobie życia poza Krakowem. Teraz mówi się „być w bańce”, w domyśle, że to ogranicza człowieka, a ja naprawdę zostałam ukształtowana przez krakowskie środowisko.

ZIELIŃSKA Czy masz kogoś takiego, o kim mogłabyś powiedzieć jak Grzegorzewski o Stanisławie Fijałkowskim, że wszystko mu zawdzięczasz?

HANICKA Mam Jurka, oczywiście! Choć spotkało mnie dużo szczęścia na początku drogi w teatrze, Skarżyńscy polecieli mnie Zygmuntowi Hübnerowi i zrobiłam scenografię do *Z życia glist*, *Garderobianego* i *Medei*. Zetknęłam się więc ze skrajnie różnymi, wspaniałymi osobowościami, to była świetna szkoła. Tak mi się składa, że pracowałam albo ze starszymi od siebie reżyserami, albo z dużo młodszymi, rzadko z rówieśnikami.

ZIELIŃSKA Jak to się rozstrzygało między Tobą i Grzegorzewskim, że czasem robiłaś tylko kostiumy, czasem scenografię i kostiumy, a czasem on sam wszystko przygotowywał?

HANICKA Gdy miał bardzo wyraźny pomysł inscenizacyjny, zwykle sam go realizował; gdy potrzebował scenografa, zapraszał mnie. To było naturalne.

Tęsknię za nim – za jego poczuciem humoru, opowieściami zawsze misternie skonstruowanymi i z nieoczekiwaną puentą, jego minami i grymasami, namiętnością do plotek, a jednocześnie pełną lojalnością w stosunku do przyjaciół, za jego patrzeniem na rzeczy i zdarzenia z perspektywy, z której się ich normalnie nie ogląda.

Czytam nową biografię Wisławy Szymborskiej. Autorka, Joanna Gromek-Illg, podkreśla, że poetka nie zwracała się z trudnych chwil, zmartwień, smutków. Na wielu sprawiała więc wrażenie pani, która pisała limeryki, moskaliki, lepiej i świetnie się w życiu bawiła. W Jurku też było coś takiego, chował się za ironią, czasem sarkazmem, wygłupem, miał cudowne poczucie humoru. A był postacią tragiczną, zwłaszcza gdy pogłębiła się choroba. Nie był wesołkiem. Obydwoje – Szymborska i Grzegorzewski – byli skrytymi osobami. Zresztą Jurek operował obrazem, skrótem, był poetą w takim sensie jak na przykład Lupa jest epikiem.

Podobnie było z rytmem. Jurek nie słuchał muzyki, mało o niej wiedział, ale jednocześnie był niezwykle uwrażliwiony na rytm. Jego teatr był bardziej muzyczny niż plastyczny, miał mistrzowskie wyczucie rytmu działań w przestrzeni i w czasie, także jeśli chodzi o aktorów – ich sposób mówienia, ruch, relacje.

ZIELIŃSKA Rok 1997 to głośny debiut Grzegorza Jarzyny, *Bzik tropikalny*, z Twoją scenografią. W ciągu dwóch lat robiłaś z nim nie mniej świetną



fot. Michał Lapecki / Agencja Gazeta

Barbara Hanicka [1952]

scenografka, kostiumolożka, profesor AST. Absolwentka Wydziału Wystawiennictwa i podyplomowego Studium Scenografii krakowskiej ASP. Była wieloletnią współpracowniczką Jerzego Grzegorzewskiego. Jest autorką projektów scenografii i kostiumów do ok. 150 spektakli teatralnych i operowych, m.in. do przedstawień Grzegorza Jarzyny, Pawła Miśkiewicza czy Barbary Wysockiej.

Iwonę, księżniczkę Burgunda i *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie*. Potem przyszedł czas na Grzegorza Wiśniewskiego i Pawła Miśkiewicza. Zaczęła się Twoja współpraca z „młodszymi zdolniejszymi”.

HANICKA „Młodzi”, zresztą bardzo różni, trafili na rodzaj przesilenia w polskim teatrze. Na górze Lupa, Grzegorzewski, Jerzy Jarocki – każdy w swoim rodzaju – potem dużo teatru letniego, średniego. Wpadli z hukiem, a teraz mają za swoje, stali się klasykami, różnie się starzeją. Metody Grzegorza Jarzyny przestały mi odpowiadać, a i on chciał spróbować pracy z innym scenografem i rozeszliśmy się, bez konfliktu. Paweł to jeden z pierwszych roczników, które uczyłam. Zanim zrealizowaliśmy *Przypadek Klary* w 2001 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu, kilka razy zapraszał mnie do współpracy, ale nie składały



fot. Krzysztof Bieleński / Teatr Narodowy w Warszawie

Idiota, reż. Paweł Miśkiewicz, scenogr. Barbara Hanicka, Teatr Narodowy w Warszawie (2017)

się nam terminy. Jest reżyserem, który rozumie funkcjonowanie przestrzeni. Lubię z nim pracować, ponieważ to rzeczywiście wspólna droga – ideał współpracy. Od rozmowy o obsadzie i wyborze przestrzeni, po rozwiązywanie detali scenograficznych, obgadywanie zmian w scenariuszu. A do tego ma świetnie oko i techniczne myślenie.

ZIELIŃSKA Jeśli patrzeć na nagrody, to właśnie z „ojcobójcami” odnosiłaś największe sukcesy, nie z Grzegorzewskim.

HANICKA Z nagrodami bywa różnie, często wyróżnia się rzeczy efektowne, niekoniecznie sensowne, ale akurat docenioną scenografię do *Podopiecznych* w Starym Teatrze uważam za jedną z lepszych swoich rzeczy. To sprawa gestu scenograficznego dotyczącego przestrzeni, a nie tak zwanej dekoracji. Scenę w Kameralnym zalaliśmy ciemną, gęstą, przypominającą smar wodą, łącznie z kieszeniami, kulisami. Ta decyzja determinowała używanie przestrzeni, funkcjonowanie w czasie.

ZIELIŃSKA Powiedziałaś „gest scenograficzny”. Jak się rodzi taki pomysł?

HANICKA Dyskutowaliśmy nad różnymi rozwiązaniami, aż pomyślałam: czemu nie najprościej? Skoro uchodźcy – to woda, ale musi być w jakiś sposób groźna. Z wielkim lękiem powiedziałam o tym Pawłowi Miśkiewiczowi, a on natychmiast zaakceptował ten pomysł, zaraz zaproponował tratwy i już wspólnie komponowaliśmy przestrzeń, która służyłaby do opowiadania o tym, o czym jest tekst Elfriede Jelinek.

Dla Pawła robiłam też scenografię, której prawie nie było widać, a bardzo ją lubię – do *Klubu Polskiego*. Publiczność nawet nie zauważała, że podłoga na widowni, gdzie działa się akcja, jest specjalnie wyrównana – tak wpasowywała się w architekturę Teatru Dramatycznego w Warszawie, że brało się ją za autentyk. Nie było tak zwanych dekoracji, tylko myślenie

o przestrzeni, koncepcja. Do tego świetne światło Wojciecha Pusia, którego to światła też prawie nie było widać. Dla mnie to kwintesencja udanej scenografii.

Klub Polski w Paryżu to miejsce, gdzie emigranci kisili się, beczynność, nuda, frustracje kumulowały się – od tego wyszliśmy. Ważne było to, że wewnątrz Dramatycznego przypominało realny Klub Polski. Zależało nam, by grać pomiędzy publicznością, na scenie nie działały się najważniejsze rzeczy.

ZIELIŃSKA Opera przyszła do Ciebie dosyć późno i znów za sprawą młodej osoby – Barbary Wysockiej. *Moby Dick* Eugeniusza Knapika w Teatrze Wielkim w Warszawie w 2014.

HANICKA Wcześniej sporadycznie robiłam coś dla opery i bez specjalnej radości, choć jestem miłośniczką tego gatunku – gdy byłam w Nowym Jorku, namiętnie biegałam do Metropolitan. Natomiast odkąd zaczęłam pracę z Barbarą Wysocką, szalenie polubiłam proces przygotowań w operze. Zrobiłyśmy już sporo premier za granicą (ale mamy też na koncie dramat – *Don Karlosa* w wiedeńskim Volkstheater), poczynając od monachijskiej *Łucji z Lammermooru*. Inscenizacja została właśnie kupiona przez Liceu, premiera w Barcelonie w lipcu 2021 roku. W Wielkim przygotowujemy *Cyganerię* Giacoma Pucciniego. Opera to zupełnie coś innego niż teatr, najważniejsza jest muzyka, a po niej obrazek, można się z nim bezkarnie pchać na pierwszy plan, bo w gruncie rzeczy chodzi o piękne obrazy. W teatrze, jeśli scenografia nazbyt się narzuca, nie jest dobrze – przynajmniej w moim pojęciu. W teatrze proces pracy scenografa właściwie kończy się na premierze. Natomiast w operze, ponieważ to jest technologicznie bardziej skomplikowana „produkcja”, koncepcję wypracowuje się dużo wcześniej (za granicą półtora roku, w Polsce rok) i trzeba się jej trzymać, niewiele

można zmienić. Jeśli jest chór, reżyser operuje dużą masą ludzi przy bardzo małej liczbie prób, ponieważ głosy śpiewaków szybko się męczą, a w gotowej dekoracji prób już w ogóle jest mało. Wobec tego reżyser często wymyśla sytuacje na modelu, przygotowuje się rodzaj storyboardu. W teatrze, jeśli coś/ktoś bardzo nie pasuje, można to wyrzucić, nawet przed premierą, a tu jest muzyka, której wyciąć się nie da. Pracując w operze nad scenografią, musimy wiedzieć, ile trwa każda zmiana, czy się zdąży w taktach, by na przykład wyprowadzić chór ze sceny.

Barbara Wysocka myśli przestrzenią, wiem, że to, co zaproponuję, będzie użyte nie wbrew, tylko zgodnie z ustaleniami. Ciekawe było nasze ostatnie doświadczenie w Berlinie. Tytuł – *Kwartet* Luki Francesconiego – wymyślony został dużo wcześniej, ale znakomicie wstrzelił się w ograniczenia pandemii: tylko dwoje śpiewaków, bez chóru i mało instrumentalistów w kanale orkiestry. Muzyka współczesna, częściowo elektroniczna, libretto na podstawie dramatu Heinera Müllera. Śpiewacy musieli zachować dwa metry odległości między sobą, więc Barbara męczyła się, ustawiając przemocowe i namiętne sytuacje między bohaterami.

ZIELIŃSKA Myślenie dużymi formami przeniosłyście chyba też do dramatu. *Juliusza Cezara* czy *Sprawę Dantona* zdominowały ogromne konstrukcje. Twoje scenografie często mają coś z instalacji.

HANICKA Prawda, to efekt myślenia „instalacyjnego”. W *Kwartecie* dużą formą była półkula – rodzaj przechylonego bunkra w białego w podłogę pokrytą stłuczonymi lustrami. Betonowy, na wpół przewrócony bunkier obraca się, ukazuje się puste wnętrze z wielką dziurą u góry, przez którą zjeżdża pod koniec świetlista kula.

ZIELIŃSKA Przychodzi Ci do głowy taka półkula-bunkier. Ale czy wiesz, jak ją zrobić?

HANICKA Wiem, że się da, ale nie jestem konstruktorem, dlatego tak lubię z nimi rozmawiać, uwielbiam etap przygotowań. Trzeba tylko być elastycznym w myśleniu i gotowym na nieoczywiste rozwiązania.

ZIELIŃSKA Teraz dużo załatwia się w scenografii projekcjami. Krystian Lupa pod tym względem zupełnie odmienił swój teatr.

HANICKA Kiedyś jakość projektowanego obrazu przy pełnym świetle była tak słaba, że to nie miało sensu, poza tym kwestia ceny. Kogo było stać na drogi sprzęt?

Coś takiego się stało ze stuprocentowo stylowym kostiumem w teatrze [także z charakteryzacją i fryzurami], że w zasadzie funkcjonuje jako cytat, świetnie buduje piętro znaczeń. Nie wyobrażam sobie zagrania na serio Szekspira w potraktowanych dosłownie elżbietańskich kostiumach.

Barbara Hanicka

Nie mam nic przeciwko temu, by projekcja budowała spektakl – w *Capri* to jest genialnie pomyślane. Mało jest przypadków, że scenograf sam robi projekcje, zwykle są od tego specjaliści. My z Pawłem Miśkiewiczem zapraszamy Marka Kozakiewicza – operatora, który robi światła i wideo. Niezwykle twórczy człowiek, zainteresowany teatrem.

ZIELIŃSKA Lubisz w teatrze scenografie koncepcyjne, ale robisz też takie, które pchają się na pierwszy plan. W *Idiocie* w Narodowym widz wchodzi wprost w dekoracje, musi przez nią przejść, by usiąść na swoim miejscu.

HANICKA Ale pierwszym gestem było wymyślenie przestrzeni, a nie dekoracji, żeby odwrócić układ sceny i widowni przy Wierzbowej, z tyłu ustawić lustra, co dało efekt jakby wszystko we wszystkim się przeglądało. Mała scena, a duża przestrzeń – poczekalnia.

ZIELIŃSKA I stąd też „kafelkowa” posadzka?

HANICKA Tak, jednocześnie żartobliwy, symboliczny komentarz do tekstu Fiodora Dostojewskiego – anioły i diabły ukradzione z grafik Mauritsa Eschera. To pomysł Pawła, który bardzo mi się spodobał.

ZIELIŃSKA Czy z poczekalnią powinny nam się też kojarzyć wyświetlane, przelatujące napisy, *Chrystus Holbeina*?

HANICKA Nie. Ale jak o tym mówisz, to sobie myślę: czemu nie?

ZIELIŃSKA Dlaczego suknie Nastazji mają ten sam fason i materiał, a zmienia się zasadniczo ich kolor, zachowując jednobarwność?

HANICKA Ma to coś z symboliki barw. To trochę tak, że Myszkini ciągle inaczej ją widzi, raz jako niewinną, raz wściekłą czy ognistą, ale nie tak dosłownie. Jednobarwne suknie Nastazji są w kontraście do sukni Jepanczynnych – wzór na wzór, dla mnie to bardzo rosyjskie. We wszystkich projektach sukien chodziło mi o to, żeby zaznaczyć, że są z epoki, ale nie do końca. Dlatego wykonane są z materiałów nieadekwatnych do czasu akcji powieści, współczesnych: bawełna, płótno, a nie welury czy brokaty. Podkreślam tiurniury, stylowy krój i jednocześnie go łamię, u Nastazji dekoltem z tyłu, nagimi plecami – jak w sukni współczesnej. Coś takiego się stało ze stuprocentowo stylowym kostiumem w teatrze (także z charakteryzacją i fryzurami), że w zasadzie funkcjonuje jako cytat, świetnie buduje piętro znaczeń. Nie wyobrażam sobie zagrania na serio Szekspira w potraktowanych dosłownie elżbietańskich kostiumach.

ZIELIŃSKA Którą jeszcze dekorację uznałabyś za taką, która miała zaatakować widza efektem?

HANICKA Lubię scenografię do *Alicji*, którą zrobiliśmy z Pawłem Miśkiewiczem w Dramatycznym. Na premierze, jak się rozsunęła kurtyna, publiczność zareagowała ogólnym „wow”. To bardzo miłe. Zbudowałam w sztucznej perspektywie wnętrze, które było jednocześnie długim przedziałem kolejowym i jakby hotelowym lobby. Inspirowałam się estetyką fotografii Martina Parra, zdjęciami reklamującymi *bathing resorts* dla klasy średniej w Anglii w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Wydawało się, że przebiliśmy ścianę za sceną, kolejną ścianę



fot. Monika Pittershaus / Staatsoper Unter den Linden w Berlinie

Kwartet, reż. Barbara Wysocka, scenogr. Barbara Hanicka, Staatsoper Unter den Linden w Berlinie (2020)

za korytarzem i niemal przedostaliśmy się do Kinoteki. Przestrzeń bez końca, co wiązało się z zabawą proporcjami i skalą, ważną przecież w powieści Lewisa Carrolla. Barbara Krafftówna, mała osoba, stojąc z tyłu przy realnie niedużych drzwiach, wyglądała, jakby była w stosownym do nich wymiarze, a idąc do przodu, malała. Dekoracja narzucała się, ale spełniała swoją rolę. Czasem to ma sens.

ZIELIŃSKA Niektóre Wasze spektakle – *BURZA* Williama Szekspira, *Klub Polski* – opowiadają też o teatrze.

HANICKA To akurat różne przypadki. Metateatralność *Klubu Polskiego* wyrażała się w przestrzeni Dramatycznego, ale też poprzez przywołanie dorobku aktorów. Ważne było to, że Jerzy Trela grał Konrada u Konrada Swinarskiego, mówił monolog o Cichowskim u Grzegorzewskiego, a tu mówi fragment z pamiętników powstańca, który nie radzi sobie z emigracją, jego los stał się antybohaterski. Podobną grę znaczeń uruchamiała Teresa Budzisz-Krzyżanowska jako Rollisonowa u Grzegorzewskiego i tu. Lubiłam to przedstawienie, ale jak wiele spektakli Pawła było według mnie za długie. To jest przedmiot nieustającego sporu między nami...

ZIELIŃSKA W przypadku *BURZY*... odczytywałam scenografię jako przywołanie teatru Grzegorzewskiego, a raczej jego braku w tym miejscu, w Narodowym.

HANICKA W odwróceniu widowni i sceny w *BURZY*... chodziło o to, żeby widz był blisko aktorów, żeby powstała między nimi inna komunikacja. Odniesienie do teatru silnie działa, kiedy na widowni w jednej ze scen zapalamy żyrandole. Fotele pokrywa srebrna folia i te światła skrzą się

w niej, odbijają jak w tafli morza. Można kojarzyć ten obraz z Grzegorzewskim w sensie nostalgii za pięknem, którego już nie ma.

ZIELIŃSKA Ale też z Wenecją, *Casanovą* Felliniego...

HANICKA Sztuczność nigdy nie zagra tak silnie w teatrze, jak w filmie. W teatrze wszystko jest nieprawdziwe, nawet jeśli ktoś pluje krwią, nie uwierzymy w to. A w filmie sztuczne morze jest czymś niezwykle poetyckim.

Na jednej z edycji festiwalu Warszawa Centralna wystąpił performer Ron Athey, nosiciel wirusa HIV. Duża blond peruka, nagi, wytatuowany od stóp do głów, a więc jak w kostiumie. Gdy wyjmował długie szpilki, którymi sztuczne włosy były przypięte do skóry, popłynęły strużki krwi. Podczas działań rozmazywał krew na szybach. Publiczność nie siadała, poruszała się w przestrzeni małej sceny. Efekt nie był brutalny, tylko estetyczny, piękny. Przez fakt, że działo się to w teatrze, krew przestawała być prawdziwa, nie wierzyłam w nią. Po pokazie panowie z sanepidu przyszli zdezynfekować salę, ale zażądali, by Athey sam zmył po sobie krew, bo oni są tylko po to, by popsikać scenę środkiem odkażającym. Artysta pokornie mył, a oni czekali. I to był okrutny performans.

ZIELIŃSKA Inspiruje Cię życie, ulica, film, sztuka współczesna...

HANICKA Zdecydowanie sztuka współczesna. Podział na teatr i sztuki wizualne zatarł się. Nie wyobrażam sobie, żeby bez znajomości tego, co się dzieje w sztukach wizualnych na świecie, można było robić dziś przedstawienia. Nawiasem mówiąc, kiedyś teatr czerpał ze sztuk wizualnych, a teraz poszło to w drugą stronę.

ZIELIŃSKA Nie ciągnie Cię, by robić takie rzeczy?

HANICKA Pewnie, że tak, ale wciąż mi coś przeszkadza, a najbardziej moje lenistwo. Super doświadczeniem było w zeszłym roku *Święto wiosny na aturi i mimozy wstydlive* Klaudii Hartung-Wójciak w Teatrze Soho, spektakl na rośliny i dwójkę performerów.

Regularnie robię natomiast egzaminy-wystawy ze studentami. Możliwości pracy na scenie mamy średnie, jeszcze mniejsze środki finansowe, w związku z tym – ale nie tylko z tego powodu – przygotowujemy doroczne wystawy. Ich celem jest przetłumaczenie myśli, koncepcji, tematu na skrót w szeroko rozumianej sztuce wizualnej i zrealizowanie go. Pozwala mi to uświadomić studentom, że wykonanie jest istotną częścią procesu twórczego. Po drodze spotyka się przypadki, z których można skorzystać lub nie, różne przeciwności losu, które trzeba pokonać, trudności związane z materią, na każdym kroku należy konfrontować koncept z tym, co widać i słyszać. Często się zdarza, że pomysł, który wydawał się superciekawy, kompletnie się nie sprawdza i trzeba umieć zmienić kierunek myślenia.

Co roku proponuję inny temat, często opieram się na tekście (punktem wyjścia było na przykład *Życie, instrukcja obsługi* Georges'a Pereca), czasem na haśle – na przykład z tematu „kolekcjonowanie” wyszła ciekawa wystawa. Studenci mieli za zadanie przez rok gromadzić kolekcję, a potem zbudować z niej pewną narrację. Z tych samych elementów mogą być konstruowane zupełnie różne historie i o tym była ta wystawa. Z kolei rok, który skupił wyjątkowych racjonalistów i intelektualistów, dostał czterowers Charlesa Simica, chodziło o zabawę zmysłami.

Ważny jest proces, dlatego pracujemy pół roku, czasem dłużej, i zależy mi, żeby na zajęciach była cała grupa – żeby się kłócili, dopowiadali, zgłaszali wątpliwości. Nauczanie online jest ciężkie, ale szukam hasła, które sprawdzi się w tej formule. Przed pandemią, w lutym 2020, zadałam temat „zderzenie gwiazd”, który znakomicie wstrzelił się w czas. Świetną pracę zrobił Wojtek Rodak, w lockdownie nagrywał dziennik, na egzamin przygotował dwudziestoczętygodzinny streaking – czytanie fragmentów z tych zapisków. Można się było dowolnie włączyć i wyłączyć, ale niektórzy oglądający wciągali się na długie godziny. Teraz myślę o czymś najprostszym: okno, widok... Coś takiego, jak robił Józef Robakowski, nagrywając *Z mojego okna 1978–1999*.

ZIELIŃSKA Lubisz uczyć?

HANICKA Bardzo! Kontakt ze studentami jest dla mnie ważny i pasjonujący, są już prawie o dwie generacje młodszy ode mnie, mają inny sposób budowania opowieści, kojarzenia, linkowania rzeczywistości. Nauczyciel, który uważa, że obowiązuje jakiś kanon i trzeba go wpoić, nie ma szans. To jest ciągła wymiana – tyle się bierze, ile się daje.

ZIELIŃSKA Masz ulubieńca w gronie swych byłych studentów?

HANICKA Michał Borczuch! To, co powiem, zabrzmi jak banał... robi teatr uczciwy wobec siebie, z miłości, a nie nienawiści czy złości. Nie kupuję na przykład teatru Jana Klaty, bo mam wrażenie, że jest budowany na wściekłości, a Michał nawet jeśli z czymś jest w niezgodzie, to jest w tym zrozumienie. Bardzo mi się też podoba sposób, w jaki opowiada historie. A odkąd pracuje z Dorotą Nawrot, jestem wprost zachwycona ich myśleniem o przestrzeni, nienachalnym a inteligentnym.

ZIELIŃSKA To dlaczego nie pracujecie razem?

HANICKA Nie proponował mi...

ZIELIŃSKA Z kim jeszcze chciałabyś współpracować?

HANICKA Wyobraźniowo, estetycznie odpowiada mi teatr Krzysztofa Garbaczewskiego, ale nie wiem, czy chciałabym z nim pracować, chyba nawet nie umiałabym.

ZIELIŃSKA Jego teatr można kojarzyć z Grzegorzewskim.

HANICKA Można, można... polega to na wolności. To artyści, którzy są kimś więcej niż tylko świetnymi fachowcami – mają przymus robienia swojego, wbrew wszystkiemu. Można to interpretować jako bezczelność w egzekwowaniu wolności, można też jako nieumiejętność robienia czegoś innego. Rezultat jest niepodobny do niczego innego.

ZIELIŃSKA Perec wymyślał sobie tego rodzaju przymusy, Grzegorzewski je miał. A Ty?

HANICKA Nie miałabym odwagi, dlatego jestem scenografem, a nie samodzielnym artystą, potrzebuję grupy. Scenograf nie może narzucać reżyserowi swojego świata w sposób bezwzględny, prawda?

ZIELIŃSKA Ale w przestrzeni galeryjnej już mogłabyś. Byłaś blisko czegoś takiego?

HANICKA Byłam, miałam różne pomysły, ale ich nie zrealizowałam... Najwyraźniej nie miałam bardzo silnej potrzeby albo wiary, że to ma sens i warto zaważyć. Jedyne, co robiłam, to mała wystawa, *Leworęczna kobieta* w Muzeum Starego Teatru, dawno temu, w sezonie 1998/1999.

Kiedyś podobało mi się to, co proponowali w teatrze Robert Wilson, Frank Castorf. Film nie jest na mój temperament, ale mogłabym się spotkać na planie z Pedrem Almodóvarem i oczywiście z Fellinim. Nawet miałam z nim „okoliczność”. Okazało się, że znajomi znajomych mają galerię w Rzymie, z okna której często widzą przechodzącego Felliniego. Narysowałam małego Federica i przekazałam im ten obrazek razem z książką Marii Kornatowskiej o nim, z prośbą o autograf. Udało się. Wrócił do galerii i się o mnie dopytywał, napisał mi bardzo miły liścik na tytułowej stronie książki. Jako że kochałam go ponad życie, postanowiłam, że pojadę do Rzymu i się do niego zgłoszę, na pewno pozwoli mi coś u siebie zrobić. Ale zaraz potem umarł i nie pojechałam.

ZIELIŃSKA Zaczynał jako rysownik, satyryk. Twoja kreska jest świetna, dowcip również – pamiętam choćby serię pocztówek dla Starego Teatru. Czy nie kusiło Cię rysowanie książeczek, komiksów?

HANICKA Owszem, ale jestem leniuchem. Jak już nie będę miała siły projektować scenografii, bo to ciężka praca, będę opowiadać rysunkami. Robię dużo rysunków okolicznościowych, od lat na bale charytatywne w Krakowie, w prezencie dla przyjaciół.

ZIELIŃSKA Ktoś, kto ma na koncie około dwustu realizacji w teatrze, faktycznie jest leniwy.

HANICKA Ale ja długo żyję! ■