

dr hab. Jerzy Bielunas  
PWST im. L. Solskiego w Krakowie  
Filia we Wrocławiu  
Wydział Aktorski

Wrocław, 15 grudnia 2015 r.

**Recenzja dorobku artystycznego i pedagogicznego  
oraz pracy złożonej przez mgr Grażynę Kanię  
w postępowaniu o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk teatralnych**

Podstawowe dane o kandydatce

Pani Grażyna Kania kształciła się w Państwowym Policealnym Studium Zawodowym Wokalno-Baletowym w Gliwicach i w 1993 roku uzyskała tam tytuł aktora scen muzycznych. Przez następne cztery lata była studentką Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Teatralnej i Telewizyjnej w Łodzi na Wydziale Aktorskim, który ukończyła w 1997 roku z oceną bardzo dobrą i otrzymała tytuł magistra sztuki.

W latach 1997 - 2001 studiowała w Wyższej Szkole Teatralnej im. Ernsta Buscha w Berlinie, gdzie ukończyła Wydział Reżyserii Teatralnej zdobywając dyplom z wyróżnieniem i tytuł „Diplom-Schauspielregisseurin”.

W latach 1995-1996 była stypendystką Ministerstwa Kultury i Sztuki, w latach 1999-2000 stypendystką Fundacji im. Alfreda Topfera w Hamburgu, w 2001 r. otrzymała stypendium Fundacji im. Heinricha Bölla w Berlinie, w 2003 r. stypendium Na FoG (Berlin), w 2009 r. Stypendium stacjonarne Kunstierdorf Schoppingen: Literatura/Teatr/Scenariusz.

Lata spędzone w Berlinie dały reżyserce szansę poznania wielu znaczących przedstawień teatralnych z Europy i z innych kontynentów, tego co, jak sama mówi: „w dzisiejszym teatrze światowym najcenniejsze”<sup>1</sup>.

Od czasu ukończenia studiów w Berlinie do chwili obecnej Grażyna Kania wyreżyserowała na scenach polskich i niemieckich ponad 30 przedstawień teatralnych:

**2001 r.**

"**Pułkownik Ptak**" Hristo Boytchev, Deutsches Nationaltheater Weimar.

"**Don Juan powraca z wojny**" Ódón von Horvath, DNT Weimar.

"**Haarmann**" Mariusa von Mayenburga, Teatr Polski Poznań – czytanie

**2002 r.**

"**Beczka Prochu**" Dejan Dukovski, Teatr Wybrzeże Gdańsk

"**Krew**" Sergi Belbela, Teatr Polski Poznań.

"**Bedbound**" Enda Walsh, Teatr Rozmaitości Warszawa - czytanie

**2003 r.**

"**W najdalszej dali**" Zinnie Harris, Rheinisches Landestheater Neuss.

"**Upiory**" Henrik Ibsen, Deutsches Nationaltheater Weimar

"**Czulostki**" Sergi Belbel, Teatr Wybrzeże Gdańsk 2002

---

<sup>1</sup> Przytaczane wypowiedzi p. Grażyny Kani oraz cytaty z materiałów prasowych pochodzą z recenzowanej pracy doktorskiej i dołączonej do niej dokumentacji.

**2004 r.**

„**Woyzeck**” Georg Buchner, Teatr Polski Wrocław

„**Dom Bernardy Alba**” Federico Garcia Lorca, Deutsches Nationaltheater Weimar.

„**Zima**” Jon Fosse, Teatr Rozmaitości Warszawa, w ramach Projektu: Teren Warszawa.

**2005 r.**

„**Wiara Nadzieja Miłość**” Ódón von Horvath, Teatr Dramatyczny Warszawa

„**Intryga i miłość**” Friedrich Schiller, Deutsches Nationaltheater Weimar 2004

**2006 r.**

„**Blackbird**” David Harrower, Teatr Dramatyczny Warszawa

„**norway.today**” Igor Bauersima, Anhaltisches Theater Dessau

„**Push-up 1-3**” Roland Schimmelpfennig, Theater Regensburg

**2007 r.**

„**Nordost**” Torsten Buchsteiner, Teatr Polski Bydgoszcz

„**Motortown**” Simon Stephens, Teatr Polski Bydgoszcz

„**Kobieta z morza**” Henrik Ibsen, Theater Konstanz 2006

**2008 r.**

„**Bóg mordu**” Yasmina Reza, Theater Regensburg

„**Pornography**” Simon Stephens Teatr Dramatyczny Warszawa

**2009 r.**

„**Timm Thaler albo sprzedany uśmiech**” Grażyna Kania

według Jamesa Krussa, Theater an der Parkaue Berlin

**2010 r.**

„**Liliom**” Ferenc Molnar, Teatr Miejski Gdynia

„**Szklana menażeria**” Tennessee Williams, RLT Neuss

**2011 r.**

„**Wizyta starszej pani**” Friedrich Durrenmatt, Theater Rudolstadt

„**Sieroty**” Dennis Kelly, Teatr Powszechny Warszawa

**2012 r.**

„**Truskawkowa niedziela**” Katharina Gericke i Artur Pałyga Teatr Polski Bydgoszcz / Landesbuhne Nord Wilhelmshaven

„**W mrocznym mrocznym domu**” Neil LaBute, Teatr Narodowy Warszawa

„**Sebastian X**” Lars Noren, Teatr Powszechny Warszawa jako inauguracja pionierskiego projektu teatralno-pedagogicznego pt. „Teatr w Klasie”

**2013 r.**

„**Romeo i Julia**” Shakespeare, Teatr Powszechny Warszawa

**2014 r.**

„**Po sezonie**” Ódón von Horvath, Teatr Współczesny Szczecin

Spektakle te wzbudziły duże zainteresowanie publiczności i krytyki, część z nich prezentowana była na prestiżowych festiwalach teatralnych. Artystka otrzymała nominację m.in. do Warszawskiej Nagrody Teatralnej FELIKS (2007 r.) oraz Niemieckiej Nagrody Teatralnej DER FAUST (2012 r.)

O ile repertuar reżyserowany przez Grażynę Kanię w Niemczech charakteryzuje większa złożoność i obok utworów najnowszych są tam dzieła dawniejsze; dramaty

F. Schillera, H. Ibsena, F.G. Lorki, T. Williamsa, F. Durrenmatta, to w Polsce Grażyna Kania inscenizuje przede wszystkim mało znane u nas teksty współczesne, ukazujące pełen okrucieństwa i przemocy obraz dzisiejszego życia. Takie były już jej pierwsze, zrealizowane w Gdańsku i w Poznaniu, prace: *"Beczka Prochu"* Dejana Dukovskiego oraz *„Krew”* i *„Czułostki”* Sergiego Belbela. Premierze *„Beczki prochu”* towarzyszyła atmosfera skandalu, niektórych widzów oburzyła drastyczność utworu nie stroniącego od elementów naturalistycznych, brutalności i wulgaryzmów.

Do nowych dramatów podejmujących rzadko dotąd obecne na naszych scenach, trudne, współczesne tematy będzie Grażyna Kania konsekwentnie wracała. Jej spektakle uznawano często za „kontrowersyjne”, „bulwersujące” i „prowokujące”, a niekiedy wręcz „skandalizujące”.

W odpowiedzi reżyserka podkreślała, że *„zależy jej nie na skandalu, ale na dyskusji”*. Nieco zdumiona reakcją polskiej prasy stwierdziła, że czuje się „jak lodołamacz tabu” i chce, by jej przedstawienie nie było tym, *„na którym się odpoczywa, od którego się oczekuje milej konsumpcji po kolacji”*.

*„To, co mnie zastanawia w tak zbolalym społeczeństwie, jak polskie – podkreślała - to powszedniość konsumpcyjnej postawy wobec teatru, brak zainteresowania dyskusją na scenie [...] nie szukam skandalu. To czego szukam, to żywa, bezpośrednia konfrontacja z konkretnym tematem i nie zawsze jest to przemoc.”*

O przedstawieniach Grażyny Kani mówi się jako o teatrze „nowej konwencji” wskazując na jego powiązania z estetyką teatrów niemieckich.

W kolejnych pracach reżyserki dostrzec można stylistyczne podobieństwo, skłonność do stosowania podobnej gamy inscenizacyjnych rozwiązań.

Konsekwentnie unika ona szczegółowego dookreślenia miejsca i czasu przedstawianych zdarzeń, traktując je jako konstrukcje modelowe.

W jednostkowych przeżyciach i konfliktach bohaterów szuka sytuacji typowych i pokazuje mechanizmy ludzkich zachowań. Akcję swych przedstawień umieszcza w przestrzeniach ascetycznych, nie do końca zdefiniowanych, wpisując w nie często znaczący emblemat skomercjalizowanej rzeczywistości. W scenografii wykorzystuje też na ogół ekran do projekcji video.

Sterylnie dekoracje oświetla zazwyczaj równomiernym, „zimnym” światłem.

Aktorzy noszą najczęściej kostiumy współczesne, wykorzystują niewielką liczbę rekwizytów, reżyserka dba o prostotę rozwiązań scenicznych, ich logikę, precyzję aktorskich działań.

Kompozycja jej spektakli niejednokrotnie rządzi się zasadą fragmentaryczności (krytycy zwracają tu niekiedy uwagę na podobieństwa do *„Korowodu”* Artura Schnitzlera).

Przedstawienia tworzy seria scen i często w zaskakujący sposób, połączone w nich zostają elementy tragiczne, okrutne z komediowymi.

Przejścia między scenami podkreśla dobrze dobrana, często agresywna muzyka i niekiedy pulsujące światło.

Grażyna Kania bardzo starannie pracuje z aktorami, dba o szczegóły każdej roli. W jej przedstawieniach wykonawcy stworzyli wiele znakomitych kreacji. Grając często unikając

psychologicznego utożsamienia z postacią, w sposób nieco przerysowany, chwilami nadekspresyjny, niektórzy recenzenci pisali nawet, że to gra „formalna”, „zimna” i „demonstracyjna”.

Sama reżyserka mówi o pewnym anachronizmie polskiego sposobu grania: „*Mam wrażenie, że w szkołach ci sami profesorowie wciąż uczą tych samych sposobików, chwytów, sięgając do worka z gotowcami. Choć naturalnie są aktorzy, którzy niecierpliwie szukają na własną rękę, są niezadowoleni z tego, co wynieśli ze szkoły. Dotyczy to przeważnie młodych, starsi już swoje drogi znaleźli, dochodząc niekiedy do mistrzostwa. [...]*”

*Nie mogę wszystkim przewrócić w głowach i kazać grać „po niemiecku”: z większym niż do tego przywykli dystansem, bardziej ironicznie, mniej emocjonalnie. Nie po to przyjechałam do Polski. Zależy mi na tym, żeby wypracować jakiś mój złoty środek pomiędzy tym, czego nauczyłam się w Niemczech i tym, czego doświadczam teraz tutaj.”*

Chwalono nowatorstwo scenicznego języka przedstawień Grażyny Kani, uznano że wnosi do polskiego teatru nową estetykę, ale niekiedy oskarżano też jej pozbawioną sentymentalizmu twórczość o „chłód”. Oraz o „powtarzalność rozwiązań” zwracając uwagę, że reżyserka kilku świetnych przedstawień zbyt konsekwentnie stosuje „ulubiony zestaw scenicznych narzędzi”, co w odniesieniu do niektórych tekstów nie zawsze jest dobrym rozwiązaniem.

Kolejne realizacje Grażyny Kani udowodniły jednak, że reżyserka nie jest niewolnicą jednego scenicznego stylu. Świadczył o tym choćby spektakl „Nordost” Torstena Buchsteinerja wystawiony w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w 2007 r. a przede wszystkim cykl kameralnych przedstawień stworzonych na scenach warszawskich: „Blackbird” Dawida Harrowera w Teatrze Dramatycznym (2006 r.), „Sieroty” Dennisa Kelly’ego w Teatrze Powszechnym (2011 r.) i „W mrocznym w mrocznym domu” Neil’a LaBute’a w Teatrze Narodowym (2012 r.).

Reżyserka przedstawiła polskiej publiczności trzy współczesne, psychologiczne sztuki, poruszające trudne i drastyczne nawet tematy. W realizacjach tych Grażyna Kania z dużą odwagą potrafi skonfrontować widza z ukrywanym, obłożonym społecznym tabu, zagadnieniem przemocy, nadużyć i wykorzystywania seksualnego oraz jego tragicznych następstw dewastujących dalsze życie ofiar. Pokazuje skomplikowane relacje uczestników, wnikliwie patrząc na wieloznaczne, niejasne i sprzeczne motywy postępowania ofiar i sprawców. Przedstawienia te stawiają widzów wobec trudnych do rozstrzygnięcia dylematów moralnych i nie przynoszą gotowych odpowiedzi. Krytycy zgodnie i z uznaniem mówili o ich wieloznaczności, o ukrytych sensach, o znakach zapytania, które „piętrzą się w głowie” widza. Czytając te komentarze przypomniałem sobie wywiad z reżyserką, w którym w 2020 r. powiedziała, że w teatrze interesuje ją „*wnikliwa obserwacja i stawianie pytań, a nie udzielanie gotowych odpowiedzi*”. Sukces warszawskich przedstawień jest dowodem na to jak konsekwentnie artystka realizuje swój twórczy program. Dodajmy, że za stworzone w nich przejmujące role, bardzo wysoko ocenione przez krytykę, aktorzy zdobywali nominacje i nagrody na festiwalach.

## Ocena pracy doktorskiej

Praca doktorska pani Grażyny Kani złożona jest z dzieła artystycznego - wyreżyserowanego przez nią w 2013 r. w Teatrze Powszechnym w Warszawie spektaklu „Romeo i Julia” Williama Szekspira oraz z poświęconej mu rozprawy y teoretycznej.

„Romeo i Julia” to pierwsza szekspirowska realizacja Grażyny Kani. W 2002 r. reżyserka zapytana o to dlaczego wystawia tylko sztuki współczesne, wyznała: „widziałam tylu świetnych „Szekspirów”, „Czechowów”, „Kleistów” itd., że chyba jeszcze trochę wody upłynie zanim zdecyduję się na pokazanie swojej wersji wydarzeń. Żeby się brać za klasykę trzeba mieć niesłychanie sprecyzowaną, czystą wizję. (...) Zanim zabiorę się za klasyczny tekst – a są sztuki, które mnie fascynują – chcę do tego dojrzeć.” ( Krew 22)

Jedenaście lat po tej wypowiedzi powstał jej spektakl w Teatrze Powszechnym. Z pewnością jest to przedstawienie , u podstaw którego leży „sprecyzowana, czysta wizja”.

Dostrzec ją można w samym dziele i została czytelnie opisana przez autorkę w doktorskiej rozprawie.

Grażyna Kania stara się by w jej przedstawieniu tekst szekspirowski stał się lustrem naszych czasów. Chce, jak sama pisze, „*tekstem Szekspira opowiedzieć o współczesnym społeczeństwie*”.

Montekich i Kapuletów odnajduje w warstwie społecznej patrycjuszki z tzw. lepszej Warszawy , żyjących w strzeżonych luksusowych apartamentowcach. To, jak tłumaczy reżyserka , rody, „*których standard życia charakteryzuje zarówno luksus jak i znudzenie nim*” , które poróżniła „*walka o utrzymanie statusu w twardej warunkach wolnego rynku*”.

Takiemu założeniu podporządkowana została cała koncepcja inscenizacyjna spektaklu: rysunek postaci, skróty w tekście dramatu, kształt scenografii, forma kostiumów itd.

W inscenizacji odnaleźć można wiele rozwiązań charakterystycznych dla stylu reżyserki.

Przede wszystkim sposób komponowania przestrzeni scenicznej . Aktorzy we współczesnych kostiumach grają w pustej przestrzeni z wielkim neonem z napisem „LOVE” w tle.

Na scenie długa, zaokrąglona biała sofa, która w zależności od potrzeb jest to domem Montekich , to Kapuletów, lub dwoma domami naraz, miejskimi murami, balkonem itd. Aktorzy wykorzystują jeszcze niewielki stolik barowy i nieliczne rekwizyty m.in nóż, kij golfowy, bukiet róż, fiolka z trucizną i *butelki „włoskiej elitarnej wody mineralnej St. Pellegrini*”.

W tej ascezie można doszukiwać się zbieżności z umowną konwencją teatru elżbietańskiego.

Oczywiście w spektaklu Teatru Powszechnego inscenizacyjna oszczędność ma bardzo nowoczesny kształt , ale w formalnej koncepcji tego przedstawienia można szukać

związków z nagością trójplaszczynowej elżbietańskiej sceny, z właściwą jej „neutralnością”, wykorzystaniem niewielkiej ilości akcesoriów, symboliką kostiumów , brakiem skomplikowanej gry świateł i z zasadą, że aktorzy jawnie przenoszą się z jednego planu sceny na inny a publiczność rozumie każdą nową lokalizację.

Spektakl Grażyny Kani radykalnie zrywający z romantyczną tradycją grania Szekspira jest w więc pod względem formalnym bliski tradycji elżbietańskiej, gdzie rzeczą wyobraźni było nie tylko miejsce akcji, ale też czas w jakim się rozgrywała. Czas pełen cięć, zagęszczeń, przyspieszeń. I ten aspekt został w warszawskiej inscenizacji silnie zaakcentowany.

Reżyserka opracowała szekspirowski dramat (w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka) rezygnując z części postaci i dokonując w tekście wielu skrótów. Ukazała historię kochanków jako ciąg dynamicznych scenek, granych wyraziście , z dużym ładunkiem aktorskich emocji, a przedzielanych partiami muzycznymi i ściemnieniami , w czasie których eksponowany jest świecący napis „LOVE”.

Ciekawym zabiegiem było pokazanie wrogich sobie rodów Montekich i Kapuletów jednocześnie, symultanicznie i non stop. Aktorzy przez cały czas trwania spektaklu w zasadzie nie opuszczają sceny. Widzimy ich na wielkiej sofie – to znak obu domów. Tu, jak pisze reżyserka „*się kochają, nienawidzą, tęsknią, cierpią, czekają na chwilę szczęścia, tkwią w stuporze lub umierają*”. Są bohaterami wydarzeń, ich sprawcami, nie dającym się wymazać tłem i motorem tragedii.

Reżyserka próbuje odczytać dzieło Szekspira przez pryzmat nowych wzorców społecznych i znaków kultury. Spektakl oparty jest na klarownej koncepcji i został precyzyjnie zrealizowany. Mimo oszczędności środków jest atrakcyjny jeśli chodzi o kompozycję scenicznych działań i sytuacyjne rozwiązania. Można w nim znaleźć dobrze skonstruowane, wyraziste aktorskie role.

Przedstawienie podzieliło krytyków i widzów i wywołało skrajnie różne reakcje - od zachwytu po potępienie. Nihil novi sub sole. Nigdy nie było jednomyślności w odczytywaniu dzieł Szekspira. Było już tyle interpretacji, którą uznać za najwłaściwszą? Rozbieżność opinii odbiorców „*Romea i Julii*” świadczy o tym, że reżyserka stworzyła dzieło prowokujące, chwilami zaskakujące, że spojrzała na szekspirowski dramat w sposób nowy, odmienny od przyzwyczajień widzów.

Sięgając po dzieła Stratfordczyka warto pamiętać o sławnym wykładzie Jorge Luisa Borgesa, opisanym przez Jana Kotta. Pozwolę sobie zacytować fragment tego opisu:

*„ (...) Było blisko tysiąc szekspirologów na tym drugim światowym kongresie w Waszyngtonie (... ) Największa sala Hiltona (...) wypełniona do ostatniego miejsca. (...) Borges zaczął poruszać ustami. Z mikrofonów dobiegł szum. Z tego monotonnego szumu można było tylko z największym trudem wyłowić jedno słowo, które wracało i wracało jak ciągłe to samo wołanie z dalekiego okrętu zagłuszane nieustannie przez morze: Szekspir, Szekspir, Szekspir... Mikrofon był umieszczony za wysoko. Ale nikt na całej sali nie miał odwagi, żeby podejść i opuścić mikrofon przed starym ślepy m pisarzem. Borges mówił godzinę i przez godzinę tylko to jedno słowo - Szekspir, dobiegało słuchaczy. Przez tę godzinę nikt nie wstał, nikt nie opuścił sali. Dopiero kiedy Borges skończył, wstali wszyscy i wydawało się, że ta ostatnia stojąca owacja nie skończy się nigdy. Odczyt Borgesa miał tytuł: „Zagadka Szekspira”. Jak Mówca w „Krzesełach” wezwany został, żeby rozwiązać zagadkę. I jak Mówca w „Krzesełach”, który z gardła potrafił wydobyć tylko niezrozumiałe dźwięki, Borges rozwiązał zagadkę: Szekspir, Szekspir, Szekspir ...”<sup>2</sup>*

Wizję swojego przedstawienia opisuje Grażyna Kania w pracy doktorskiej zatytułowanej „*Romeo i Julia*” Williama Shakespeare’a czyli Ekonomia miłości w społeczeństwie konsumpcyjnym na przykładzie nowej klasy średniej w Polsce po 1989 roku”.

W pierwszym, wstępnym rozdziale, autorka stawia pytania o to jak wiarygodnie odczytać historię Romea i Julii w kontekście naszych czasów, „*tu i teraz, na początku XXI wieku, w Europie, w Polsce, w Warszawie 25 lat od transformacji*”.

W rozdziale drugim próbuje na to pytanie odpowiedzieć i wskazać współczesnych Montekich i Kapuletów. W swych rozważaniach rzadko odwołuje się do literatury szekspirologicznej, częściej do współczesnych prac z zakresy socjologii, analizujących zjawiska kulturowych i społecznych przeobrażeń w ostatnich dekadach.

<sup>2</sup> Jan Kott *Zagadka Szekspira*, w: *Kamienny potok, eseje o teatrze i pamięci*: Kraków, Wydawnictwo Literackie 1991

Reżyserkę interesują szczególnie przemiany zachodzące w polskim społeczeństwie w czasach transformacji i kształtujące się w nowej rzeczywistości ekonomicznej i kulturowej nowe wzory społecznych zachowań. Próbując odnieść dramaty Szekspira do konkretnych współczesnych zjawisk społecznych Grażyna Kania odnajduje rodziny Montekich i Kapuletów w środowisku polskich patrycjuszów. To przedstawiciele wyższej klasy średniej, żyjący w apartamentowcach odizolowanych od brudu i chaosu świata zewnętrznego. W ich zamkniętym świecie podstawowe kryterium przynależności stanowi status materialny, a najsilniejszym motywatorem są pieniądze – one wyznaczają wartości, uruchamiają działania, za nie i dla nich podejmuje się relacje, nawiązuje lub zrywa więzi.

W kolejnych podrozdziałach w oparciu o opracowania socjologiczne autorka ciekawie charakteryzuje model współczesnej patrycjuszowskiej rodziny. Analizuje relacje łączące małżonków, rodziców i dzieci, rolę służby w tego typu domach, religijność w społeczności żyjącej w dobrobycie, wzory zachowań typowe dla środowisk młodzieżowych i wreszcie charakteryzuje postaci kochanków, których otacza świat „cynicznych przyjaciół, nienawidzących (się) rodziców, samotności i pozorów”. Rodzice za pomocą pieniędzy manipulują swymi dziećmi, psując je, a nawet demoralizując, ale dając także poczucie bezpieczeństwa i bezkarności. Młodzi rosną w sieci finansowo-uczuciowych powikłań, połączeni więzami lojalności, ale też miłości i nienawiści. Bohaterowie „Romea i Julii” ukazani przez Grażynę Kanię to nie naiwne nastolatki z kanonicznych realizacji, ale młodzi, niedojrzali ludzie, których fascynuje możliwość wyłamania się z „getta” i mechanizmów zniewolenia, pożądanego nie mniej niż miłość i seks.

W rozdziale trzecim, poświęconym inscenizacji, autorka umieszcza scenariusz reżyserski, po czym omawia szczegółowo koncepcję scenografii i stylistykę kostiumów inspirowanych stylem upper-class. Sterylna przestrzeń, a w niej wielka sofa, na której przez cały czas przedstawienia siedzą w eleganckich kostiumach dwa wrogie sobie rody to jak mówi reżyserka „*lustro stawiane widowni*”. „*Z tym światem – pisze – można się zgadzać lub nie. Można z nim dyskutować i polemizować, odrzucić go lub przyjąć, rozpoznać w nim siebie lub innych, ale nie można go ignorować*”. Widniejący na tylnej ścianie sceny wielki napis „LOVE” jest w założeniach twórców „*jednocześnie obietnicą, niczym komercyjna reklama produktu „miłość”, jak i bolesnym komentarzem do wydarzeń*”.

Do opisów dołącza autorka ilustracje: projekty scenografii i kostiumów oraz zdjęcia różnorodnych, ciekawych prac plastycznych, które stanowiły dla niej inspirację.

Interesujących informacji dostarczają też uwagi Grażyny Kani na temat blogu ROMEO I JULIA. Przygotowując spektakl reżyserka sięgnęła po rzadko stosowaną przez teatry formę komunikowania się z widzami. Zdecydowała się na otworenie blogu i przez cały czas trwania prób konsekwentnie go prowadziła wspólnie z Arturem Pałygą, umieszczając tam regularnie teksty. Niestety odzew Internautów był niewielki. Na blogu pojawiły się tylko pojedyncze ich wpisy, na które autorzy też nie zawsze odpowiadali. Zabrakło więc dyskusji, wymiany poglądów i eksperyment sprawdził się w niewielkim stopniu. Szkoda, bo mógł być ciekawym świadectwem tego, jak funkcjonuje w obiegu społecznym i jak jest interpretowany jeden z najbardziej znanych klasycznych motywów literackich. Może dla nawiązania aktywnej współpracy z widzami trzeba wykorzystywać modniejsze już dziś rodzaje komunikowania się w sieci np. „Instagram”, czy najnowszy – „Snapchat”?