

# Twarzą w twarz z trwaniem



„Marat/Sade” Petera Weissa w Teatrze Narodowym w Warszawie to najbardziej oczekiwana premiera końca sezonu. Spektakl reżyseruje **MAJA KLECZEWSKA**, nazywając go eksperymentem...

**W sztuce Petera Weissa powraca refren:**

**„Maracie, co się stało z naszą rewolucją”.**

**O jakiej rewolucji robisz przedstawienie?**

**Maja Kleczewska:** Mniej interesuje mnie sytuacja społeczno-polityczna, postrzegam rewolucję jako proces gwałtownego przejścia z jednego stadium rozwoju do drugiego. Czym jest „Marat/Sade”? To opowieść o trzykrotnym przyjściu Karoliny Corday do chorego Jeana Paula Marata. Wizyty te zamieniają się w rytuał, w antycypację tajemniczego złożenia ofiary. A wszystko dzieje się w szpitalu psychiatrycznym, bohaterami są pacjenci. Dla nich potrzeba wzięcia udziału w tym spektaklu oznacza pragnienie wewnętrznej przemiany. Oczywiście wiąże się to z poczuciem izolacji od społeczeństwa, wykluczenia poza nawias. Bardziej dotyczy

to jednak każdego z osobna – jednostki, która chce zmienić własną świadomość, przejść z choroby w zdrowie.

**Idzie więc o rewolucję wewnętrzną, nowe zdefiniowanie samego siebie i powrót do człowieczeństwa?**

Zadaliśmy sobie pytanie, dlaczego pacjenci tak bardzo chcą uczestniczyć w jakimś przedstawieniu? Co znaczy dla nich ta premiera? Ten spektakl nieustannie ewoluuje, rozwala się, potem dziwnym trafem powraca na swoje tory. A pod tym wszystkim jest marzenie, że Marat stanie się prorokiem i poprowadzi ich ku Ziemi Obiecanej. Marat nie jest gotowy przyjąć tej roli. To tłum wytwarza presję wymuszającą istnienie proroka. On ma ich poprowadzić do wolności, do zdro-

wia, do przemiany świadomości. Ma sprawić cud. Rewolucja ma wszystko unieważnić, stworzyć nowy świat, nowe społeczeństwo, nowego człowieka.

**Kim jest Marat? Ludzie słusznie za nim idą?**

Niesłusznie, ale tylko dlatego, że Marat dochodzi do tego punktu, gdzie trafi zawsze każdy przywódca ideolog. Wpada w pułapkę eliminowania tych, którzy są przeciwko niemu, bo sądzi, że w przeciwnym razie rewolucja nigdy się nie dokona. Ideę zastępuje zabicie. To będzie spektakl o potrzebie przywództwa. O tym, że nawet demokratyczne społeczeństwo pragnie kogoś, kto wyznaczy kierunek. Widać to także w dzisiejszym kryzysie. Trwa obsesyjne poszukiwanie kogoś,

kto będzie umiał nazwać to, co się wokół dzieje, powiedzieć, co z tym trzeba robić. Potrzeba dzisiaj kogoś, kto nie ma wątpliwości. Ludzie chcą przywódcy, a on sam – ów wódz, guru – przechodzi przemianę. Nieświadomie radykalizuje swoje postępowanie, nie może iść wstecz. Stąd już krok do obłędu.

**Rodzi się pokusa władzy totalitarnej.**

Marat niechcący buduje społeczeństwo totalitarne. Miał powstać nowy człowiek, a powstał dziwny, wręcz kuriozalny twór, który działa tylko w wyznaczonym mu zakresie. Wolność miała polegać na odrzuceniu przywództwa, a skończyło się na całkowitym mu poddaniu.

**Gdy usłyszałem, że przygotowujesz „Marata/Sade’a”, wcale się nie zdziwiłem. Pomyślałem, że sztuka Weissa idealnie wpisuje się w rytm twojego teatru, stanowi jego konsekwentną kontynuację.**

Od dawna chciałam zająć się tym tekstem, czekałam na odpowiedni moment i miejsce. Sytuacja zamknięcia świata w murach szpitala psychiatrycznego jest mi po „Locie nad kukulczym gniazdem” bliska...

**Od „Lotu...” minęło kilka lat. Uznałaś, że możesz podejść do tego tematu z zupełnie innego punktu?**

Tak. Szaleństwo stwarza ogromne możliwości dla teatru, zbudowania na scenie całego kosmosu. Czuję, że ten tekst na nowo stał się ważny. W powietrzu wisi niepokój. Nie wiemy, co będzie dalej. Ludzie boją się zmiany na gorsze i chcą poznać kierunek własnego marszu.

**Jak myślisz, jaki teatr projektował, pisząc ten dramat, Weiss? Jesteś z nim zgodna, czy raczej idziesz w poprzek jego wizjom?**

Idę w poprzek wobec wpisanej w sztukę jarmarczności. Nie lubię jej, została już do cna wyeksploatowana. Pociąga mnie za to muzyczność tekstu. Słyszy się w nim rytuał, widzi i słyszy chór. Zaczęłam od szukania kompozytora, chciałam stworzyć język muzyczny, który da bazę inscenizacji. Odkryciem było spotkanie z Agatą Zubel, która dotąd nie pisała muzyki do teatru i dlatego nie ma żadnych ograniczeń. Jej muzyka ma niepowtarzalny styl, narzuca ramy przedstawieniu.

**Można nazwać „Marata/Sade’a” chorym, ale jednak misterium? Jest w gruncie rzeczy opowieścią pasyjną...**

Jest w nim przecież fragment pod tytułem „Liturgia Marata” – liturgia właśnie. Zrównuje on figurę Marata z Chrystusem. To wzmacnia owo oczekiwanie na cud, może zmartwychwstania. Oczekiwanie, że Marat-Chrystus poprowadzi ich w nowe życie. To dla mnie motyw przewodni całości.

**Jest też „Marat/Sade” historią o teatrze. Widzisz szansę zrobienia przedstawienia o teatrze, jego wielkości i nędzy?**

I tak, i nie, bo przez cały czas obserwujemy





Ma grać pacjentkę, która gra starego satyra. A właściwie po prostu starego człowieka, w którym zagnieździł się Sade, w którym już nie sposób odróżnić Sade'a od nie-Sade'a.

**Podkreślasz teatralność tej konstrukcji. Ona zakłada kostium sceniczny...**

Opowiadanie o tym z podkreśleniem teatralności sytuacji znaczy co innego niż wtedy, gdybyśmy widzieli w tej roli kogoś naprawdę starego. Masz dostęp do tych miejsc, które cię interesują, a jednocześnie w swojej wyobraźni możesz być wolny.

**„Marat/Sade” pozwala pokazać na scenie szaleństwo. A z drugiej strony opowiadasz o gaśnięciu bohaterów. Co cię bardziej pociąga? Ukazywanie szaleństwa teatru czy asceza opowieści?**

Jestem w dziwnym momencie. Chciałabym zaryzykować radykalną zmianę języka teatralnego, inaczej podejść do czasu przedstawienia, współtrwania sceny i widowni. Uznałam, że tego tekstu nie da się opowiedzieć dostępnym mi dotąd językiem teatralnym. Przedstawienie w Charenton idzie w nieprzewidywalnym kierunku. Nawet gdy chodzi o czas trwania, pojawia się możliwość współistnienia sceny i widowni.

**Idzie ci o zrównanie czasu teatru z czasem rzeczywistym? Burząc te granice, burzysz podział na teatr i widownię?**

Trudno mówić o tym przed premierą. Chciałabym przekroczyć tzw. dopuszczalny czas trwania niektórych zdarzeń, aby zmienić perspektywę patrzenia. Zmiana montażu filmowego, zamazanie ostrości obrazu mogą spowodować, że ktoś, kto patrzy, może zacząć w danym ujęciu przebywać, a nie je tylko oglądać. Wejść w inną percepcję. Widziałam w jednym z przedstawień Einara Schleeffa taką scenę. Przez 20 minut 60 aktorów w równych rzędach siedzi po turecku i milczy. Widownia przechodzi przez wszystkie fazy – śmiechu, złości, oklasków, krzyków. A potem milknie i trwa w ciszy razem z aktorami. Więź, która wytwarza się między sceną a widownią, jest niezwykłą wartością. Spotkanie z teatrem Schleeffa to był dla mnie wstrząs. To jest teatr przyszłości, który narzuca widzowi współistnienie, odwrotnie, bezkompromisowo stawia go twarzą w twarz z trwaniem.

**Chcesz zdjąć z teatru teatr? Nie wiem, czy to jest możliwe.**

Cały czas się nad tym zastanawiam, chcę spróbować. Tekst Weissa każe się opowiadać



„Marat/Sade” – fragment próby

innym językiem, stwarza taką pokusę. Wpisana w niego jest nie tylko muzyczność, ale wręcz operowość. Weiss wymusza szukanie nowych narzędzi, bo stare okazują się całkowicie nieprzydatne.

**Przezuwasz przełom w swoim teatrze?**

Raczej traktuję ten spektakl jako eksperyment. Na razie czuję, że znalazłam się na nowym obszarze. Bardzo mnie on ciekawi, tym bardziej że wymusza na mnie samej zmiany.

**Rozumiem, że po premierze dokonasz własnego bilansu. Stwierdzisz, czy był to tylko jednorazowy eksperyment. Z drugiej strony powtórzenie będzie trudne. Nie ma drugiego tekstu takiego jak „Marat/Sade”.** Można jednak iść dalej w wyznaczonym przez utwór Weissa kierunku. Niezwykle inspiruje mnie teraz muzyczność w teatrze, wcześniej prawie przeze mnie niedostrzegana. Kontakt z Agatą Zubel otworzył mi drzwi. Chciałabym zrobić z nią muzyczny spektakl. Fascynuje mnie ten moment, znany chociażby z przedstawień Christopha Marthaler, kiedy muzyka zaczyna otwierać teatr. Staje się językiem dla teatru, a nie dla opery. Nie traci nic z teatralności, wciąż opowiada o człowieku.

**Swoj eksperyment realizujesz w Teatrze Narodowym, który niektórzy uznaliby za ostatnie miejsce na podobne działania. Od początku myślałaś o spektaklu „Marat/Sade” w kontekście tej sceny?**

Wszystko zaczyna się od tekstu. A zanim rozpocznie się praca, zawsze myśli się o aktorach, zespole, scenie. Choć prawdą jest, że duża scena Narodowego kojarzy się nadzwyczaj klasycznie (a gramy w tradycyjnym układzie scena – widownia). Ryzyko polega na tym, że publiczność Narodowego przyzwyczajona jest do określonego języka i repertuaru. W jaki sposób nasz spektakl się zderzy z oczekiwaniami widzów, to tajemnica. „Fedra” była kameralnym spektaklem, tym razem wchodzę w inną przestrzeń, w bardzo rozbudowany zespół. To też wyzwanie – chciałam je podjąć.

**Był moment, kiedy stałaś się ikoną nowego polskiego teatru. Wbrew sobie zostałaś włączona w medialny przebieg wszystkim wyścig – z Kłatą, Zadara, Olsten, innymi. Teraz zwolniłaś tempo, od opolskiej premiery „Opowieści Lasku Wiedeńskiego” minął rok.**

W tym czasie w Bydgoszczy pracowałam też nad „Platonowem” Czechowa. Jego premiera odbędzie się na początku lipca. Jakikolwiek wyścigi kompletnie mnie nie interesują. Robię to, co uważam za istotne, i wtedy, gdy mam coś do powiedzenia. Pracuję wolniej, ale nie zamierzam na siłę wpisywać się w założony z góry rytm produkcji i premier. Wolalabym pracować mało i rzadko, żeby mieć czas na wewnętrzny rozwój. Kiedy się gna od spektaklu do spektaklu, jest to niemożliwe. Nie ma szans na przemianę, regenerację.

**Mówisz, że jesteś dziś innym reżyserem. Na czym to polega?**

Inaczej pracuję z aktorem, bo jestem bogatsza w doświadczenia, trochę więcej wiem. Ale też bardziej przywiązuję się do aktorów. To jest niezwykle, jeśli ma się porozumienie z aktorem; kiedyś mi się wydawało, że to oczywiste.

**Aktorzy mówią, że praca z tobą oznacza głębokie przeoranie psychiki, ale podkreślają, że ciebie również to wiele kosztuje.** Mam wrażenie, że proces jeszcze nie został zakończony. Wciąż liczę, że ta relacja będzie głębsza i jeszcze bardziej intensywna. W tym jak reżyser otwiera aktora, najlepiej widać jego charakter pisma. Środki inscenizacyjne mogą się zmienić, są sprawą drugorzędną.

**Uważasz, że reżyser w teatrze ma władzę?** Reżyser jest władcą stwarzanego przez siebie świata. Im większa jest obsada przedstawienia, tym bardziej wyraźna staje się konieczność istnienia kogoś, kto ten świat powołuje do życia i zaprasza do niego innych. Gdy spektakl jest kameralny, ta władza jest może mniej potrzebna. Mimo to myślę, że jest władzą.  
**Rozmawiał Jacek Wakar**

przenikanie się dwóch rzeczywistości – spektaklu robionego przez pacjentów oraz pacjentów, którzy robią spektakl. Jaki teatr robią pacjenci? Można to drażyć, ale dla mnie ciekawsze było dociekanie, jak rzecz wymyka się spod kontroli, jak intensywność grającego rolę, jego wewnętrzne procesy, rozwalają spektakl, kierują go w nieprzewidywalnym kierunku; jak bohater sztuki wrasta w pacjenta, jak pacjent staje się postacią sztuki, kto w nim ostatecznie zwycięża.

**Role stapiają się z aktorami, a czuwa nad tym reżyser i w jakimś stopniu bierze odpowiedzialność. Czy opowiadasz także o sobie? Można powiedzieć, że markiz de Sade to Maja Kleczewska?**

Zastanawiałam się nad tym, nawet chciałam iść w tym kierunku. Ale Weiss nie daje na to szans. Obecność Sade'a w tekście jest marginalna, on nie ma wpływu na przebieg premiery. Miałam do Weissa żal, że nie skonstruował Sade'a, który jak Kantor byłby w swój spektakl zanurzony. On mógł być nieustannie w centrum zdarzeń, bez przerwy z wewnątrz nimi dyrygować. Tymczasem dialog Marata z Sade'em można czytać jak dwa oddzielne monologi. Sade nie ma realnego wpływu na rzeczywistość. Weiss wyraźnie wolał pozostawić go z boku. To inny Sade niż ten, którego znamy, Sade po orgii, zmęczony, niemal umierający, ale jako jedyny nie należy do świata pacjentów – jest postacią historyczną i wyraźnie widać, że służył Weissowi jako symbol – znak rewolucji seksualnej. W naszym spektaklu jednak pacjentka gra rolę Markiza. Starość, umieranie, cielesność – takie tematy wydestylowaliśmy z Weissowskiego Sade'a.

**Danuta Stenka zakłada na siebie pacjenta, a potem jako aktorka i pacjentka zakłada na siebie Sade'a. Istnieje w twoim spektaklu taka perspektywa. Dlatego obsadziłaś kobietę?**

Tak. Gdyby grał go mężczyzna, trudno byłoby osiągnąć ten poziom, gdy pacjent zakłada na siebie Sade'a. Aktor musiałby stopić się z Sade'em i byłibyśmy nieuchronnie w czasach rewolucji francuskiej. W monolog wewnętrzny pacjentki wrasta Sade, staje się nią, a ona nim, trudno jest rozpoznać zmieniającą się tożsamość.

**Gra go ważna dla ciebie aktorka. Czy zatem, choćby mało dostrzegalnie, nie portretujesz w niej siebie? Sade jest jednak reżyserem, bez niego by tego nie było.**

Sade być może wszystko zainicjował, ale wycofał się. Nie kieruje spektaklem, nie walczy. Raz tylko interweniuje. Ta postać to być może jakaś antycypacja starości, oddalenia się od świata; to jest opuszczona, nikomu niepotrzebna starość, która tuż przed śmiercią pragnie jeszcze mówić. To jest ta starość, której już nikt nie ma czasu słuchać.

**Jak młoda i piękna aktorka ma grać starego satyra?**