



Z MAJĄ
KLECZEWSKĄ
ROZMAWIA
JACEK WAKAR

Maja Kleczewska

Urodzona w 1973 roku, mawiają o niej: naczelna prowokatorka polskiego teatru. Debiutowała mocno – „Jordanem” Anny Reynolds i Moiry Buffini (Teatr Słowackiego w Krakowie, 2000), historią młodej dzieciobójczyni. Prawdziwy rozgłos zapewniły jej opolski „Makbet” (2004) i przygotowany rok później w Kaliszu „Woyzeck”. Stale pracuje w krakowskim Narodowym Starym Teatrze („Sen nocy letniej” i „Zbombardowani”) oraz warszawskim Narodowym („Fedra” z wybitną rolą Danuty Stenki i „Marat/Sade”). Jej ostatnie przedstawienia, przede wszystkim „Babel” w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, odchodzą od estetyki szoku. Jedną z najbardziej oczekiwanych premier nowego sezonu jest „Zmierzch bogów” według scenariusza Medioliego, Viscontiego i Badalucca. Do oglądania w opolskim Teatrze Kochanowskiego od 6 listopada.



Bies w każdym z nas

O narcystycznej osobowości naszych czasów, tęsknocie za spektaklem totalnym oraz prywatnej walce z czasem – mówi **MAJA KLECZEWSKA**, która w opolskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego przygotowuje „Zmierzch bogów” oparty na wielkim filmie Luchino Viscontiego

Lubisz świat?

- Nie. Nie czuję się w nim dobrze. Od kiedy pamiętam, towarzyszy mi poczucie wyobcowania, wykorzenienia, bycia outsiderem. Człowiek ma dążyć do szczęścia i pewnie to robi, ale co z tego wynika? Pogoń za iluzorycznymi zwycięstwami, przegrane walki z własnym lękiem. Co to za świat, który zmusza młode dziewczyny do zostawiania galeriankami? Za ciuch, komórkę? Nie wyrażam na to zgody. Co więcej, z czasem owa niezgoda we mnie narasta. I może właśnie dlatego robię teatr. Owszem, on bierze się z uważnego przyglądania się światu i sobie w tym świecie. Ale na scenie tworzymy iluzję. Jakaś utopię, rzeczywistość równoległą. Dlatego teatr jest dla mnie ucieczką, bezpiecznym mimo wszystko azylem.

Mówi się o tobie: ta, co reżyseruje z właściwym tylko kobietom okrucieństwem... Zżyła się z etykietkami, którymi zwykle bywasz określana – skandalistka, buntowniczką, prowokatorka?

- Te epitety pojawiły się kilka lat temu, nigdy nie czułam, żeby naprawdę mnie określały. Ostatnio w „Wątrobie. Słownika polskiego teatru po 1997 roku” przeczytałam jednak coś, co mnie zmroziło – że reżyseruję tak, jakbym chciała wydhubywać oczy lalkom. No, to już chyba przesada – wychodzę na chorą, sadystyczną dziewczynkę, która kompletnie nie uświadamia sobie skutków własnych teatralnych działań.

A może dziś jesteś już innym człowiekiem? Nie zależy ci na szokowaniu widzów?

- Kilka lat temu szok czemuś służył. Dziś trzeba myśleć inaczej. Już nie drastyczność przekazu określa artystę. Choć oczywiście jestem teraz innym człowiekiem. Byłoby banałem podkreślać, jak bardzo zmieniają kobiety macierzyństwo. Mnie uświadomiło przede wszystkim to, że mam naprawdę niewiele

czasu, muszę szanować każdą chwilę. Kiedy nie czułam, że czas tak szybko płynie, byłam życiowym biesiadnikiem, donikąd mi się nie spieszyło. Teraz sytuacja jest diametralnie inna. Zawsze robię coś kosztem czegoś innego. Kiedyś zdarzało mi się marnować czas na próbach, teraz nie mogę sobie na to pozwolić. Poza tym mieszkam w Warszawie, ale pracuję tu raczej rzadko. W efekcie zwykle bywa tak, że między wtorkiem a piątkiem jestem gdzieś poza. To jest prawdziwy koszt tego zawodu.

Istnieje taki teatr, którego się boisz?

- Najbardziej boję się złego teatru. Zdarza się, że wpadam w stan paniki po obejrzeniu złego przedstawienia – czyjegoś albo własnego. Bywa, że spektakl grany od wielu miesięcy nagle okazuje się jałowy. Wszystko, co zostało zaplanowane, wymyślone, wypala się. Wtedy proponuje się widzowi bezproduktywne spędzenie dwóch czy trzech godzin. On zresztą sam to czuje, bo nudzi się, męczy. Aktorzy zaś przechodzą obok inscenizacji, grają tylko po to, żeby się podobać. I wówczas pojawia się wątpliwość, czy ta praca ma sens. Trzeba później długo odbudowywać w sobie tę wiarę. Chęć walki.

Twoje spektakle przez lata utrzymują się na afiszu, muszą więc ulegać stopniowemu zużyciu.

- Ogromnie dużo zależy od aktorów. „Fedra” wciąż jest w repertuarze Teatru Narodowego, ale Danuta Stenka nieustannie bada, czy wciąż jest w stanie ją grać. Sama dla siebie sprawdza, czy to jeszcze ma sens, uważnie obserwuje i weryfikuje samą siebie. Pyta, czy po latach grania potrafi odtworzyć w sobie ową „drogę dostępu” do postaci, która formułowała się przez cały okres prób. Bywa, że po latach grania aktor staje się innym człowiekiem i przestaje wierzyć swojemu bohaterowi, nie potrafi oddać jego racji. Wkrada się fałsz. Okazuje

się, że nie można cały czas przeżywać w sobie tych samych emocji, wierzyć w ten sam system wartości. Nie można udawać, że nurkujemy głęboko, gdy w rzeczywistości płyniemy na powierzchni, gorączkowo wymachując rękami.

Może prawdziwy teatr po prostu nie może być bezpieczny?

- Taki bezpieczny teatr w najmniejszym stopniu mnie nie interesuje. Jak się chce miło spędzić trzy godziny, można zrobić tysiąc innych rzeczy, a nie iść do teatru. Mogę powiedzieć chyba, że szukam teatru totalnego. Kiedy pracuje się już ileś lat, niektóre rzeczy osiąga się łatwiej, na pewne rozwiązania wpada się szybciej. To ułatwia życie, ale usypia, może pojawić się rutyna. Dlatego trzeba nieustannie wszystko podważać, walczyć ze sobą, wzbudzać na nowo pragnienie owej totalności. Trzeba doprowadzać się do takiego stanu, kiedy powtarza się sobie, że przygotowujemy spektakl jest moim ostatnim spektaklem.

Takie myślenie towarzyszy ci przy pracy?

- Zawsze. Przecież nie wiem, co będzie jutro... Takie podejście narzuca całkiem inną odpowiedzialność. Skoro ta moja wypowiedź jest ostatnia, to nie może być błaha. Powinna mieć w sobie coś ostatecznego. Przecież nie po to przez trzy miesiące męczymy się na próbach, żeby opowiedzieć tylko atrakcyjną historię. Dlatego tak istotny był dla mnie „Babel” Elfriede Jelinek, bo wyczuwałam w nim stan emocji, który towarzyszył autorce przy pisaniu 70 stron chorych monologów, skrajne napięcie, które wybuchło zapisem zdeformowanych obrazów kalekiego świata. To musiało być energia amoku. Słowa eksplodują, obrazy i sensy nakładają się, przenikają, zaprzeczają sobie. A jednocześnie jest w tym próba uchwycenia świata właśnie w tym momencie. Tego, co nam się zwykle wymyka, co odczuwamy tylko instynktownie. Ona spróbowała →

→ nazwać tę chwilę. Dlatego przedstawienia się starzej. To, co dziś jest aktualne, za dwa lata może stać się zamierzchłą przeszłością. To przytrafiło się dramaturgii Sarah Kane. Jakiś czas temu nazwała jak nikt wcześniej intymne stany współczesnego człowieka i wniosła powiew świeżego powietrza. Dlatego tak podzieliła odbiorców. A dziś ta twórczość niczego już nie diagnozuje. Świat pędzi. Cały czas dzieją się procesy, których znaczenia do końca sobie nie uświadamiamy. Co znaczy kryzys, upadki światowych banków? Niby były, ktoś zbankrutował, na pozór wszystko wróciło do normy. Otóż nie, bo niezwykle mocno odbiło się to na ludziach, w mikroskali. Nie zdajemy sobie być może sprawy z ogromu spustoszenia. Rozmawiam z bardzo młodymi ludźmi i widzę, że oni nie potrafia samych siebie zdefiniować, określić swojej tożsamości na wielu poziomach. Jesteśmy w świecie pozbawionym stabilności, płynnym, niedookreślonym. Nie wiadomo, gdzie kończy się kobiecość, a zaczyna męskość, nie wiemy, ile jest płci, nie wiemy, jak trudno młodym ludziom zdefiniować swoją tożsamość seksualną i w jakim piekle niepewności musi być osoba, która samą siebie musi zakwestionować i wybudować od nowa. Znam dziewczynę, która zmieniła płeć i jest teraz w trakcie terapii hormonalnej. Zerwała wszystkie związki ze swym poprzednim życiem, próbuje zacząć wszystko od nowa.

To także temat twojego teatru. W „Babel” jedynym punktem stałym jest śmierć. Spektakl „Marat/Sade” próbował znaleźć drogowskaz w świecie bez punktów stałych. Wciąż stawiasz sobie te same pytania?

- Wciąż... Teraz w „Zmierzchu bogów” też zajmuję się zagładą jakiegoś świata. Obserwujemy ją w mikroskali, poprzez wiwiskację jednej rodziny...

„Portret rodzinny we wnętrzu”...

- Próbujemy przyjrzeć się, czy dałoby się przenieść motywacje postaci Viscontiego z Niemiec lat 30. w nasze czasy. I okazuje się, że na całym świecie obowiązuje taki model rodziny. Członkowie zamożnych rodzin kierują się tymi samymi motywami, podejmują takie same wybory. Pragmatyczne. Liczy się rachunek ekonomiczny. Zysk daje produkcja broni, więc zakładamy fabrykę broni. Zysk daje wsparcie partii politycznej, więc o nie zabiegamy. U Viscontiego grozę budzi fakt, że rodzina w białych rękawiczkach finansuje system nazistowski. Dziś groza tej sytuacji niebezpiecznie się rozmywa. Nie ma systemu nazistowskiego. A przecież cały czas ktoś dla kogoś produkuje broń...

Ostatnie odkrycia związane z porwaniem Krzysztofa Olewnika każą inaczej spojrzeć na całą sprawę. Rodzina jest fasadą, za nią kryje się tajemnica.

- Każda rodzina ukrywa tajemnicę. Widzę to także w swoim otoczeniu. Tyle że nie da się tego zmienić, bo to hermetycznie zamknięty układ. Możemy tylko go podglądać. Coś złego dzieje się już na poziomie jednostek - „cząstek elementarnych”. Zaczyna się od zaburzonej relacji między rodzicem a dzieckiem. Tak jest u Viscontiego - już tutaj następuje zarażenie złem. Ten proces jest trudno uchwytny, zachodzi na poziomie drobnych gestów - zniecierpliwienia, braku czułości, wybuchu gniewu. To są małe krzywdy dnia codziennego, które ostatecznie deformują osobowość dziecka. Kodyją w jego nieświadomości zachowania,

„Dziś dla sukcesu nie ma alternatywy. Tylko zwycięzcy mają rację. Samotni, wypaleni, wystraszeni

MAJA KLECZEWSKA

które później przekładają się na dramatyczne relacje z najbliższymi. Brakuje nam w życiu codziennym uważności. Czasem i siebie na tym przylapuję i wtedy myślę, że ta choroba może dotknąć i mnie, moich najbliższych. Przecież krzywdzimy nieświadomie. Mówimy: „To nie my, to społeczeństwo”.

W „Zmierzchu bogów” chcesz powiedzieć: „Społeczeństwo to my”?

- Tak. Chcę też, aby winny poczuł się każdy obdarzony dobrym samopoczuciem inteligent, który myśli, że zło to nie ja. Przeczytałam niedawno książkę o narcyzmie Aleksandra Lowena. Horney pisała kiedyś o neurotycznej osobowości naszych czasów, a my możemy za Lowenem mówić o narcystycznej osobowości. Postawa narcystyczna w dzisiejszym nieustannie zmieniającym się świecie wydaje się słuszną, bo gwarantuje najwyklesze przetrwanie. Kosztem relacji z innymi, również z najbliższymi. Utrata więzi owocuje brakiem empatii, a to z kolei ułatwia skuteczność, bo cel uświęca środki, wszystko usprawiedliwia. Jedynym kryterium staje się tak zwany sukces - żebym ja zwyciężył, inni muszą przegrać. Tak myślą pracownicy korporacji. Tak myślą studenci walczący o najwyższe stypendia. Tak właśnie myślą Essenbeckowie w „Zmierzchu bogów”. Każdy chce być prezesem, a prezes jest jeden. Gdy ktoś jest za moimi plecami walce o ten jeden fotel, trzeba go usunąć.

Ma go nie być. To się nakłada na współczesne myślenie. Dziś dla sukcesu nie ma alternatywy. Bo byłyby nią tylko słabość, nieprzystosowanie, izolacja. Tylko zwycięzcy mają rację. Samotni, wypaleni, wystraszeni zwycięzcy. Widzę ich każdego dnia.

Visconti portretuje wypalony świat wypalonych ludzi. Katastrofa faszyzmu dopiero go dotknie, ale w ludziach zdarzyła się już wcześniej.

- To jest świat pozbawiony uczuć, a świat bez uczuć skazany jest na rozpad. Ten scenariusz wydaje się dla włoskiego artysty szczególnie osobisty. Przecież w latach 30. uległ faszyzmowi, zobaczył w nim obietnicę porządku, klarownego układu - słuszną propozycję. To swoje ukąszenie bardzo przeżył. Czuję, że pod „Zmierzchem bogów” jest cały czas Dostojewski, „Biesy” i Stawrogin. Visconti miał to z tyłu głowy, cytował fragmenty. I szukał biesów w swoich bohaterach, każąc im przekraczać kolejne tabu. Oni definiowali siebie, pytając, co jeszcze mogą, czy mają jakiegokolwiek hamulce. A z drugiej strony owo przekraczanie staje się rodzajem samoobrony, stawienia czoła światu. Bo świat dyktuje takie warunki, dlatego przestajemy to zauważać. Zło stało się dziś trudno rozpoznawalne,

łatwo je zamaskować. Media, Internet oswoiły zło, uczyniły je jeszcze bardziej powszechnym. Może to moja obsesja, ale mam poczucie, że wszechobecna jest dziś pedofilia. Już na nią nie reagujemy. Każdy w internetowym podziemiu może przeczytać dyskusje pedofilów, porady, co zrobić, żeby dziecko nauczyło się milczeć, czytamy o handlu uwięzionymi w jakichś piwnicach, na działkach, porwanymi dziećmi. Czytam i nic nie mogę zrobić. Czy istnieje taki język, czy są takie słowa, które miałyby moc ich przebudzenia? Nie trzeba już oskarżać. Trzeba budzić z jakiegoś głębokiego, niewidomego snu.

Próbujesz czasem mimo wszystko bronić tych ludzkich potworów od Viscontiego?

- Bronić nie, ale choć w części zrozumieć. Jest w tym scenariuszu wielki szekspirowski temat wpływu władzy na ludzką psychikę, opisu powodowanych przez nią spustoszeń. Tyle że język Szekspira daje bezpieczeństwo. Aktorzy i widzowie mogą się za frazami Szekspira schować, powiedzieć, że to jest lustro dla naszej rzeczywistości, ale jednak nie nasz świat. U Viscontiego świat groźnie się do nas przykleja, jest tuż obok. Od prozy codzienności krok do zbrodni, zagłady. W jednej chwili bohaterowie prowadzą rozmowę przy kolacji, w następnej są zdolni zabić. Te przejścia wywołują odruch obronny u aktorów, którzy muszą się temu poddać.

A ty masz go do tego przekonać, ośmielić, choć są i koszty. Kantor mawiał, że do teatru nie wchodzi się bezkarnie.

- To dotyczy wszystkich, również mnie. Cena jest choćby nabywana wiedza, wchodzenie, często mimo woli, w najciemniejsze rejony życia. Muszę uwiarygodnić pedofilię między bohaterami „Zmierzchu...” i siłą rzeczy dowiaduję się o niej wiele, może dużo za dużo. Jednak to aktor jest szczególnie obciążony. Musi dopuścić do siebie tego potwora i pozwolić mu żyć. To nie może być łatwe.

Dlatego powracasz do tych samych aktorów?

Dlatego że wiesz, na co ich stać, a oni wiedzą, czego spodziewać się po waszej pracy?

- Mam do nich zaufanie. Jednak aktor ma zawsze w sobie wewnętrzny opór i ja próbuję go skruszyć. Są oczywiście tacy, którzy sami go niwelują, ale to bardzo niewielka grupa - to prawdziwi wojownicy. Większość ma w sobie odruch samoobrony. Dlatego praca ta polega na oswojaniu lęku. I przekonaniu, że kiedy zdecydują się na ten krok, ja będę obok, nie zostaną sami. Mimo to każde spotkanie jest niewiadomą. Nawet po dwóch latach aktorzy się zmieniają, ja jestem inna. Dlatego spotykamy się na nowo, od nowa się siebie uczymy, czasem nie możemy się rozpoznać.

Jednak się znacie, to chyba musi mieć znaczenie?

- Omija się pierwszy etap - wstępne uwodzenie. Polega ono na wyczuciu, jakim językiem będziemy rozmawiać, ale też na wzajemnym oczarowywaniu się. W znającym się zespole tego już nie ma. Praca bywa bardziej okrutna, bo szybciej następuje wzajemna weryfikacja.

A może potrzebne jest czasem wypalenie, poczucie, że się doszło do kresu, do punktu zerowego, aby od niego się odbić? Miewałaś takie sytuacje podczas prób?

- Opowiadasz coś, co właśnie przeżywam. W „Zmierzchu bogów” miesiąc przed premierą doszliśmy do etapu, który można nazwać punktem zerowym. Z pozoru jest on satysfakcjonujący, ale dopiero teraz musimy zacząć wchodzić w niebezpieczne rejony. Inaczej skończy się na prostym odegraniu, bo już oswoiliśmy ten tekst, przestaliśmy się go bać. Dlatego teraz trzeba zaprzeczyć wszystkiemu i zanurkować w całkiem inną przestrzeń.

Realizując „Marat/Sade”, mówiłaś, że najbardziej interesuje cię muzykoszt teatru. W jakim kierunku idziesz dziś? Szukasz nowej formy?

- Kontynuuję proces rozpoczęty „Maratem”, wciąż jestem blisko muzyki. Chcę poprzez nią opisywać postaci, otwierać aktorów. Ale cały czas szukam nowej przestrzeni. Przy pracy nad „Zmierzchem bogów” okazał się nią Dostojewski...

Zrobisz w teatrze coś Dostojewskiego?

- Może tak. W tej chwili wokół niego krążę, poznaję go, zbliżam się do niego. Jest on dla mnie także teatralnym odkryciem, ponieważ dokonał zapisu ludzkiego pejzażu, który jest skrajnie inny od wszystkiego, czym dotąd się zajmowałam.

Jak rozumiem, każdy spektakl wymaga innego języka. Jakim językiem opowiesz „Zmierzchu bogów”?

- To bardzo trudne pytanie. Dziś wydaje mi się, że język tego przedstawienia będzie operował logiką snu, próbując jednocześnie być zapisem wewnętrznego pejzażu bohaterów. Staramy się zburzyć perspektywę, trochę na wzór kina. Raz patrzymy na ten świat z oddali, za chwilę z bardzo bliska, jakby od wewnątrz. Mapy wewnętrzne tych ludzi chcemy oddawać nie tylko przez słowa, ale przede wszystkim przez obrazy. Dlatego wciąż konstruujemy obrazy - zmieniające się, niestałe. A jednocześnie tak silne, by zaanektowały widza, nie dały mu wyboru, postawiły go przed czymś ostatecznym. Największym wyzwaniem jest tym razem przestrzeń. Tym bardziej że w ostatnim czasie coś w teatrze się wyczerpało. Nie wystarczy już podpatrzeć fragmentu rzeczywistości i wrzucić go na scenę. Skończyły się na scenie metal i szkło, choćby te wszechobecne łazienki (*śmiech*). Teraz obrazy stają się nieprzewidywalne. Nie wiemy, w jakim kierunku pójdzie świat, choć jego przeniesienie na scenę wydaje się hiperrealistyczne. Kreujemy zatem świat niemożliwy i właśnie dlatego on nas zagarnia. W nowym projekcie Iva Van Hove'a „Antonioni” aktorzy grają w blue boksie, a jednocześnie na ekranie widzimy ich w różnych miejscach - na plaży, w samochodzie. Wiadomo, jak to zostało osiągnięte - kamerą. A mimo to mamy poczucie nieuchwytności tego świata. Jest tak, jakby ktoś zabrał nas pociągiem TGV w podróż w nieznaną. Nie mamy czasu na oddech. Ten świat arbitralnie nas zagarnia, zmusza do zachwyty. Będąc w takim stanie, mamy w sobie gotowość na prawdziwe przeżycie. To jest teatr totalny.

Szłaś za muzyką, teraz chcesz opowiadać poprzez obrazy. Interesuje cię zatem harmonijne połączenie tych dwóch sfer.

- Jest w tym tęsknota za snem i za magią w teatrze. Przed zaśnięciem pod powiekami przepływają obrazy i słyszysz muzykę. Jesteś w wewnętrznym świecie, masz do niego nieograniczony dostęp. Chciałabym poczuć coś podobnego w teatrze. ●

