

# Pobyć ze sobą

z Mają Kleczewską rozmawia Dominika Kopec



**DOMINIKA KOPEC** Wydaje mi się, że w przypadku spektaklu „Marat/Sade” należałoby się w pierwszej kolejności zastanawiać nie nad tym, o czym jest to przedstawienie, ale nad tym, czym jest to przedstawienie. Sama określiłabym je jako akt przemocy wobec widza, który celowo męczony jest repetycjami i przedłużaniem poszczególnych scen. Nawet fizyczne zmęczenie aktorów udziela się oglądającym.

**MAJA KLECZEWSKA** Jestem daleka od nazywania tego przemocą. Widz przychodzi do teatru z własnej woli i w każdej chwili może wyjść, nie jest zmuszony do oglądania spektaklu. Zabieg operowania czasem i wytrącania z rytmu, do czego jesteśmy na co dzień przyzwyczajeni w odbieraniu bodźców, jest sposobem na przeżycie innej jakości. Poprzez zanurzenie w tym, być może znużenie, wytrącenie z bieżącej uważności, widz może doświadczyć

innego siebie, może odbyć swoją własną podróż. Pozwólmy każdemu przeżyć to, na co ma ochotę.

**KOPEC** Sama mówi Pani o swoim spektaklu jako o eksperymencie.

**KLECZEWSKA** W dwudziestym pierwszym wieku nie jest to eksperyment zupełnie radykalny. Inspirowałam się Schleeferem, który zrobił spektakl ośmiogodzinny. Filmy takie jak chociażby „Koyaanisqatsi” Godfreya Reggio, filmy Davida Lyncha czy ośmiogodzinne spektakle Krystiana Lupy to dla widza ciekawe podróże. Dla mnie to eksperyment ze względu na moje osobiste doświadczenia. Sama nie stosowałam wcześniej podobnych zabiegów. Nie byłam pewna, czy jestem w stanie posługiwać się takim językiem i mówić w ten sposób do widza. W świetle współczesnej sztuki nie jest to jednak zupełnie radykalne.

**KOPEĆ** W Polsce chyba jednak jest. Jako inspirację wymienia Pani Einara Schleeffa, w rozmowie z Jackiem Wakarem wspominała Pani Christoph'a Marthaler'a. Obaj są twórcami tak zwanego teatru postdramatycznego. Czy utożsamia się Pani z tym nurtem? Co jest tak inspirujące w niemieckim teatrze?

**KLECZEWSKA** Ocenę, czy „Marat/Sade” jest teatrem postdramatycznym, pozostawiam krytykom. Trudno mi osobiste doświadczenie wpisywać w jakiś szerszy nurt. Sama nie umiem tego nazwać. Tekst Petera Weissa ma szczególną formę. Sam jego zapis formalny wymusił na mnie decyzje dotyczące języka teatralnego. Nie można było wobec niego stosować takich narzędzi, jakimi można było posługiwać się w przypadku Shakespeare'a. Mam tu na myśli szczególnie formę muzyczną tekstu. Nigdy nie przywiązywałam takiej wagi do muzyki, ale u Weissa chór funkcjonuje w sensie brechtowskim. Wspominałam o tym w pierwszych rozmowach z Agatą Zubel, ale nie była ona zainteresowana formą songów, postanowiliśmy więc sięgnąć po taką, która byłaby dla niej wyzwaniem. Osiągnęliśmy pewne porozumienie widoczne w formach chóralnych, opartych w dużej mierze na rytmach. Dla nas obu było to ciekawe i odkrywcze.

**KOPEĆ** Ta muzyczność funkcjonuje nie tylko w formach śpiewanych. Pierwsze, co pojawia się na scenie to fortepian, a razem z nim nie aktor, ale pianista. Zgadzałoby się to z koncepcją teatru postdramatycznego, koncepcją teatru jako muzyki. Z drugiej strony taki początek spektaklu każe się zastanawiać nad tym, w czym tak naprawdę uczestniczymy. W przedstawieniu, koncercie, wydarzeniu, operze...

**KLECZEWSKA** To rzeczywiście sytuuje się w jakiejś przestrzeni „pomiędzy”. Nawet takie sceny jak liturgia Marata zostały przez Agatę Zubel muzycznie ukształtowane. Muzyka była pierwszym kryterium służącym rozszyfrowaniu scen. W tym sensie przedstawienie jest eksperymentem, że w ten sposób pracowałam po raz pierwszy. Dla mnie samej było to otworenie sfery dotychczas niedostępnej. Jeśli chodzi o to rozpoczęcie, to zastanawialiśmy się, jak pacjenci szpitala psychiatrycznego mogą przygotowywać coś uroczystego. Czy przez recytację wiersza, czy przez utwór muzyczny... Na początku może to przypominać bardziej filharmonię. Zaczynam wtedy obserwować widzów. W filharmonii, kiedy artysta zaczyna grać, odbiorcy nie ruszają się, słuchają. Widzowie teatralni niepokoją się, doświadczając czegoś innego, niż się spodziewali. Spodziewają się zobaczyć aktora i nie umieją się przełączyć z kanału wzrokowego na kanał słuchowy. To wbrew ich przyzwyczajeniom. Ta pierwsza scena sugeruje drogi wysyłania i odbierania przekazu.

**KOPEĆ** To sposób manipulacji percepcją widza, paradoksalnie pozostawiający mu przestrzeń wolności. Widzowie wychodzą, wracają...

**KLECZEWSKA** Przeglądają programy, komentują.

**KOPEĆ** Jaka jest zatem pozycja widza w teatrze, który Pani proponuje. Jak zmienia się ona w relacji z wcześniejszymi przedstawieniami?

**KLECZEWSKA** Muzyka, otworenie nowego kanału percepcji zaprasza widzów w inny obszar, niż są przyzwyczajeni. Męczyło mnie robienie tak zwanych *pièce bien faite*, w których jest ekspozycja, temat, rozwinięcie, kulminacja. Spektakl poprawnie zrobiony rządzi się pewnymi dramaturgicznymi regułami, na pogwałcenie których widz reaguje znużeniem, bo jest przyzwyczajony do odbioru w określonym rytmie i określonymi kanałami, jego uwaga jest kierowana bardzo punktowo. Rozbudowanie muzyczności w „Maracie” doprowadziło do zburzenia pewnej osi, czy do przeniesienia tej osi w inny rejon. To, co Weiss buduje między Maratem i de Sade'em – dyskusje, które są trzonem tekstu – zostało rozłączone. Ta dyskusja odbywa się w innym planie, a jedynym planem dla mnie interesującym jest stosunek do śmierci. Wcielenie się w Marata jednocześnie oznacza nieuchronną śmierć. W szpitalu psychiatrycznym wszystko jest możliwe. Nie wiadomo, czy to jest tylko teatr, czy ma się to wydarzyć naprawdę. W postaci Marata jest gotowość na śmierć, zaś trzonem postawy de Sade'a jest życie. Muzyczność rozszczępiła ich na osobne bloki.

**KOPEĆ** Zatem muzyczność i tekst funkcjonują na tym samym poziomie?

**KLECZEWSKA** Wszystkie decyzje muzyczne szły jednak od tekstu. Forma muzyczna nie istniała przed tekstem. Fragmenty Weissa zapisane jako teksty pacjentów zablokowałam w dwa duże chóry i pod wpływem czytania tego tekstu i myślenia o jego rytmie Zubel zaczęła tworzyć muzykę. Trzonem, podstawą przedstawienia był jednak Weiss. Aria obecna w spektaklu jest utkana z fragmentów książek de Sade'a – miała wzmocnić linię de Sade'a. Także w tym przypadku tekst był pierwszy.

**KOPEĆ** Wcześniej użyła Pani określenia „dramat dobrze napisany” czy „przedstawienie dobrze zrobione”. Stosując tradycyjne narzędzia, można by temu przedstawieniu zarzucić, że ma ono pewne potknięcia, przedłużenia, fragmenty kakofoniczne, niejednorodne, nieharmonijne. Czy nie są to przypadkiem celowe zabiegi, pozostawiające widzowi wolność i pozwalające zająć się czymś innym?

**KLECZEWSKA** Myślę, że tak. Bardzo lubiłam teatr Grzegorzewskiego, bo jego spektakle pozwalały zajmować mi się głównie sobą. Pewien fragment, szczególnie mnie inspirował i zaczynałam

1 | Maja Kleczewska; fot. Bartłomiej Sowa



zajmować się wyobrażeniami, czymś na pograniczu snu, półsnu. Byłam wdzięczna Grzegorzewskiemu, że tworzy spektakle, na których mogę być ze sobą i nie muszę nieustannie śledzić, co reżyser ma mi do powiedzenia. Sama nie chciałam stymulować uwagi widza za pomocą kolejnych bodźców, żeby cały czas mieć go pod kontrolą. Pierwszy raz spróbowałam go pozbawić tej kontroli. Niech robi, co chce. Niech myśli, o czym chce. Ludzie mogą udawać się w swoje własne podróże, mogą być znudzeni, zniecierpliwieni i źli. Mogą się zajmować wewnętrznymi obrazami, skojarzeniami. Zainspirował mnie też „Zaratustra” Lupy, bo przecież nie jest możliwe śledzenie tam wszystkich monologów. Nie sposób podążać za wszystkimi ciągami myślowymi. Po jakimś czasie nie jest się przecież już tak uważnym. Wtedy się zaczyna coś ciekawego. Coś na styku wrażliwości widza i niemożności klasycznego odbioru.

**KOPEĆ** Tak jak w teatrze Goebbelsa, w którym „światło może być tak silne, że nagle widz zaczyna patrzeć wyłącznie na światło i zapomina o tekście”. Czy zrozumienie tego spektaklu wymaga porzucenia klasycznego sposobu odbioru?

**KLECZEWSKA** Tak.

**KOPEĆ** Teatr, który Pani proponuje jest wykraczaniem poza pewne ramy. Gdzie są granice takiego teatru?

**KLECZEWSKA** Myślę, że nie ma takich granic. Teatr Schleeffa nie jest pokazywaniem historii, ale współtrwaniem aktorów i widzów.

To jest ciekawe terytorium. Podobnie jest u Marthalera, u którego przemówienia trwają dwie godziny. Publiczność dochodzi wtedy do granicy otumanienia, bezbronności...

**KOPEĆ** Teatr Marthalera jest oparty nie na tekście dramatycznym, ale właśnie na przemówieniach czy piosenkach. Czy do tego dąży Pani teatr?

**KLECZEWSKA** To mnie bardzo ciekawi. Wolę taką podróż niż poprawne opowiedzenie historii. Nawet jeśli jest ciekawe, interesujące, konfrontuje widza jedynie z tą historią. Wychodzi on zadowolony mniej lub bardziej, ale co tak naprawdę się wydarza w ciągu tych kilku godzin? W takich spektaklach pozostaje tylko przestrzeń informacyjna. Wiadomość, że ktoś kogoś kocha, nie kocha, że ktoś obraża się, popełnia samobójstwo. I już. Kiedy dojdziemy do szczęśliwego lub nieszczęśliwego finału, może się dopiero zacząć przeżycie.

**KOPEĆ** Czy ten spektakl jest dla Pani pójściem dalej, konsekwencją poprzednich spektakli, czy jest czymś obok, zupełnie niezależnym?

**KLECZEWSKA** Nie jest to do końca coś innego. Wiele wątków, wiele spraw, które są w tym spektaklu, pojawiało się wcześniej. Są pewne echa, które dostrzegam dopiero teraz.

2 | Scena zbiorowa: „Marat/Sade” Petera Weissa, reż. Maja Kleczewska, Teatr Narodowy w Warszawie (2009); fot. Bartłomiej Sowa



21

**KOPEĆ** Jak na przykład statyczna Danuta Stenka na początku „Fedry”? Czy do punktu, w którym Pani jest, zbliżała się Pani świadomie czy intuicyjnie?

**KLECZEWSKA** Tylko intuicyjnie. Pojawiają się dopiero teraz strzępy „Lotu...”, „Woyzecka”, kawałki, które wracają, przeobrażają się w kontekście Weissa. Wtedy pojawiały się jednak nieświadomie. Pracuję głównie intuicyjnie. Nie chcę mieć wszystkiego pod racjonalną kontrolą. To jest trochę nieciekawe.

**KOPEĆ** Do jakiego punktu chciałyby Pani dojść?

**KLECZEWSKA** To trudne pytanie, bo ten punkt cały czas się zmienia. Zawsze jest jednak w nieświadomości. Odwaga przekraczania ograniczeń wiedzie do przestrzeni nieznanych. Mam ochotę zmierzać w kierunku teatru, jak Pani powiedziała, postdramatycznego, muzycznego, zawsze mnie interesował ruch. To kierunki, które odsuwają mnie od teatru dramatycznego, od opowiadania historii i prowadzą ku poszukiwaniu znaczeń w oparciu o inne języki, nie tylko o słowo.

**KOPEĆ** Ma Pani na myśli dowolne traktowanie dramatów czy zupełne porzucenie tekstu?

**KLECZEWSKA** Właśnie na to pytanie nie umiem jeszcze odpowiedzieć. Bardzo mnie ciekawi proza: co stanie się w zetknięciu języka teatralnego z tekstem niedramatycznym. Ale jednak z historią, z opowieścią. Jestem oczywiście związana z literaturą

jako budulcem, ze swoistą *materia prima*, do której się teatr odnosi. Dlatego interesuje mnie na przykład twórczość Jelinek, bo to teksty bez podziału na postacie i jednocześnie bardzo muzyczne, a to obszar, który może poddawać się różnym zabiegom. Zawsze trudno rozpoznać, w jakim jest się momencie i z jakim tekstem powinno się spotkać, żeby pójść dalej.

**KOPEĆ** Czy Weiss był właśnie takim tekstem, który wyznaczył kolejny krok w Pani teatralnej drodze?

**KLECZEWSKA** Ten tekst chciałam zrobić od bardzo dawna. To był pewien zbieg okoliczności, że mogłam pracować na dużej scenie, w bardzo dużym zespole. W niewielu teatrach taka inscenizacja byłaby możliwa, chociażby ze względu na obsadę.

**KOPEĆ** Pojawia się tu kolejny paradoks. Wspólnota widzów i aktorów buduje się na sali Bogusławskiego w Teatrze Narodowym. Czyli na zwykłej scenie pudełkowej. Nie ma tak jak u Schleeffa wchodzenia w widownię, budowania pomostów... Aktorzy są zupełnie oddzieleni od widzów, a wspólnota buduje się poprzez percepcję, rytm, ciało.

**KLECZEWSKA** Większość spektakli, które robiłam, była silnie podzielona na scenę i widownię, wywodziła się z myślenia o teatrze jako o pudełku. Nie mam wobec tego żadnych uprzedzeń. Ani mi to nie pomaga, ani mnie to nie ogranicza. Jest we mnie niepokój – jeśli chodzi o zaburzanie czwartej ściany. Często wydaje mi się, że takie zabiegi nie spełniają oczekiwań. Niosą za sobą obietnicę spotkania i zbudowania wspólnej przestrzeni, tymczasem często nie burzą szyby między aktorami i widzami. Przekraczanie pudełka to zabiegi ryzykowne, muszą być bardzo dobrze wymyślane, żeby silnie funkcjonowały.

**KOPEĆ** Podejmowanie ryzyka jest przecież cechą Pani teatru.

**KLECZEWSKA** W przekraczaniu przestrzeni nie widzę żadnego ryzyka. To zabieg formalny, który nie niesie ze sobą większych odkryć. To już było wiele razy. ■

---

Maja Kleczewska – reżyserka, absolwentka psychologii na Uniwersytecie Warszawskim oraz reżyserii dramatu w krakowskiej PWST. Współpracowała m.in. z Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie („Jordan” Bułfina i Reynolds, 2000), Teatrem im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu „Lot nad kukulczym gniazdem” Keseya, 2002), Teatrem im. Jana Kochanowskiego w Opolu („Makbet” Shakespeare’a, 2004), Teatrem im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu („Woyzeck” Büchnera, 2005), Starym Teatrem w Krakowie („Sen nocy letniej” Shakespeare’a, 2006), Teatrem Narodowym w Warszawie („Fedra”, 2006). Laureatka Lauru Konrada (2006) i Paszportu „Polityki” (2006).

Dominika Kopeć – studentka Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej i kulturoznawstwa w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.