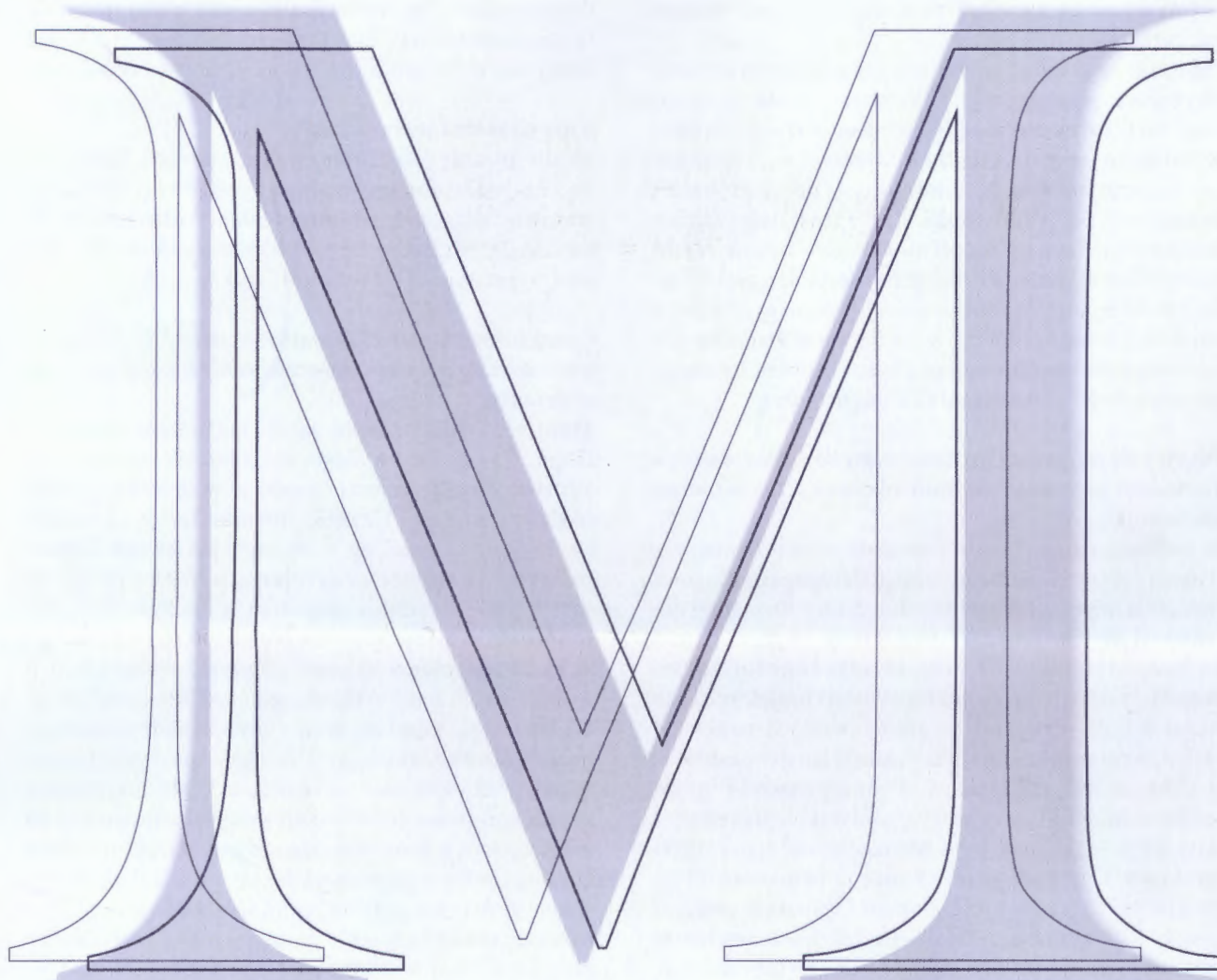


SPOTKANIA MAJA KLECZEWSKA





M Ó W I Ć Z A I N N Y C H

JEJ TEATR MA WYZNAWCÓW I WYWOŁUJE SILNE EMOCJE. *Maja Kleczewska* NIE UWAŻA, ŻE PUBLICZNOŚCI POWINNO BYĆ WYGODNIE. TEATR TO PROCES. JEŻELI UZNAJE, ŻE KTÓRYŚ Z JEJ SPEKTAKLI SIĘ DOMKNAŁ, PRZEPRACOWAŁ SWÓJ TEMAT, PROSI, ABY ZOSTAŁ ZDJĘTY Z AFISZA. OPOWIADA MROCZNE HISTORIE, ALE SZUKA W NICH NADZIEI.

Rozmawia REMIGIUSZ GRZELA Zdjęcia RAFAŁ MASŁOW

To prawda, że jesteś uzależniona od tekstów Elfriede Jelinek? Często sięgasz po nie w teatrze. Kiedyś mówiłaś: „Ona jest jak narkotyk”.

Nie jest łatwo znaleźć autora, z którym byłabym w takim niepisany porozumieniu. Jelinek daje przestrzeń reżyserowi, zachęca, by czytać ją przewrotnie. Wchodzi się z nią w rodzaj związku. Jeżeli już się takiego autora znajdzie, to się go trzyma. Ona pokazuje ukryty, podziemny nurt, podsuwa różne tematy nitki, ale też myli tropy. Każdy kolejny jej tekst daje więcej możliwości. Jelinek często rzuca rękawicę teatrowi. Mówi: Nie zrobicie tego, bo tego się nie da zrobić. To kto pierwszy? Próbujcie. Nie pisze ani didaskaliów, ani dialogów, nie buduje postaci. Nie dba o reżysera, nie chce pomóc, kpi z teatru konwencjonalnego, z tradycyjnego przywiązania aktora do postaci.

Powroty do niej muszą być powrotami do jej radykalizmu. To nie jest niebezpieczne stale obcować z tak mroczną literaturą?

W ostatniej sztuce „Cienie. Eurydyka mówi” Jelinek wydawała mi się za mało radykalna, dziwnie uspokojona. Pokazuje depresyjny rys smutku, który wcześniej nie pojawiał się jako temat. Dawniej znajdowała bohatera pozbawionego głosu, za którego mówiła, któremu ten głos dawała – to mogły być zwłoki spalone na moście w czasie wojny w Iraku, dzieci uwięzione w piwnicach, matki nad ciałami synów żołnierzy. Teraz zaczęła bardziej zaglądać w siebie, w swoją historię. W „Podróży zimowej” udziela głosu swojemu ojcu, który chorował na alzheimera. Wchodzi w jego kondycję po wielu latach od jego śmierci, bo może w końcu jest gotowa mówić głosem osoby, która traci pamięć, czyli również tożsamość i kontakt ze światem. A może właśnie to jest najbardziej radykalne i odważne, że to w swoją własną historię wchodzi coraz głębiej? Stara się ciągle oswoić lęk. O tym też są „Cienie. Eurydyka...”, opowieść o kondycji człowieka po śmierci. Myślę, że napisała ją ku pokrzepieniu. Zapisała świat po świecie, o którym ciągle próbuje opowiadać. Ten rodzaj marzenia, nadziei czy hipotezy, że można przepłynąć na drugą stronę i spróbować odnaleźć się w nowej kondycji. Bez pragnień, bez uczuć, bez cierpienia. Opisuje stan istnienia pozbawionego odczuć, ale jednak błęgiego. Natomiast są u Jelinek figury permanentnie pozbawione głosu, na przykład figura matki, która pojawia się w „Pianistce” i wielu dramatach, zawsze występuje jako przemocowa, groźna, niemająca własnej racji. Jelinek pokazuje stosunek córki do matki, ale nie na odwrót. Nie wiemy, jaki jest wewnętrzny krajobraz tych matek, o których pisze. Mówi, że jeszcze nie czas na to, że jeszcze nie jest gotowa udzielić im głosu.

Jesteś z nią w kontakcie, jaka jest?

Chętnie ogląda zdjęcia ze spektakli, zapisy wideo. Interesuje ją to, co już jest gotowe. Mówi czasem: „Rób, co chcesz. Nie ma mniej ważnych fragmentów tekstu”. Chce być zaskakiwana.

Z nią się można zaprzyjaźnić?

Trudne pytanie. Jest bardzo życzliwa i otwarta. Komunikacja z nią jest prosta. Jeśli czuje, że temat jest dla niej ważny, chętnie odpisuje, dużo odpisuje, właściwie natychmiast. Ale jeśli uznaje, że pytanie nie jest adekwatne, odpowiada: „Nie będę o tym pisać”. I niczego nie tłumaczy.

Co mówi o swoim stanie? Znana jest jej agorafobia. To, że nie wychodzi z domu, stara się bezpośrednio nie komunikować ze światem.

Mówi, że to rodzaj choroby i że tak ma być. Nie udziela się, nie jest obecna. Tak naprawdę nie wiem, jak jest. Wiem, że jeździ do Niemiec, bo tam mieszka jej mąż, ktoś ją widział niedawno w metrze. Uwielbia kupować ciuchy, więc gdzieś chodzi je przymierzać. Nie wiem, czy to jest naprawdę choroba, czy też celowo nie chce być obecna w społeczeństwie. To odizolowanie wzmacnia jej ostrość widzenia. Zazwyczaj jako pierwsza reaguje na sytuacje społeczne, wciąż daje głos tym, których nie słuchamy. Na przykład uchodźcom zamkniętym w kościele w St. Pauli w Hamburgu – tym, którym udało się dopłynąć do Lampedusy, gdzie nie ma wystarczająco dużo miejsca dla wszystkich, gdzie dostają około 500 euro i dyrektywę, żeby kierować się na północ. Trafiają do Niemiec zmuszeni, by wieść życie bezdomnych, pozbawieni prawa do pracy. Czekają w kościele, na materacach, aż ktoś im pomoże. To młodzi ludzie, mają po dwadzieścia parę lat. Jelinek od razu pokazuje, że to jest wspólna sprawa, że trzeba ich zobaczyć, każe nam uświadomić sobie, że mają potrzeby, czują. Szybko pisze o tym tekst, który zresztą był w tym kościele czytany. Dzięki izolacji widzi takie zdarzenia od razu w masie różnych informacji. Często czerpie z gotowych obrazów, zdjęć rozpoznawalnych z obiegu internetowego newsa, skandalu. W sieci wyłapuje pulsujące centra, które są odpowiedzią na ludzkie potrzeby.

Kasia Nosowska, która jest Eurydyką w twoim spektaklu, to postać z Jelinek?

W tym tekście są dwa skrajne obrazy śpiewaka idola. Z jednej strony jest Orfeusz, ekstrawertyczny, kokietujący publiczność idol dla mas. A z drugiej – Eurydyka, której skupienie, charyzma zasysają uwagę i która kontaktuje się z muzyką i staje się medium jej przekazu. Introwertyczna, niepewna siebie, ale sama będąca muzyką. To, co niesie ze sobą Kasia Nosowska, jest bliskie takiemu ujęciu Eurydyki.



DZIEŃ PO PREMIERZE JESTEM W STANIE ZAPAŚCI. NIE WIEM, CO ZE SOBĄ ZROBIĆ. A JEŚLI TO SIĘ PRZEDŁUŻA, CZUJĘ NIEPOKÓJ.

Nie można powiedzieć, że stara się uwodzić. Tym razem Jelinek daje głos tej, która kocha, ale która nie mówi.

Jak wchodziła w to Kasia Nosowska? Często mówi, że wstydzi się wychodzić na scenę nawet w otoczeniu swojego zespołu, z którym gra ponad 20 lat, że wstydzi się występować.

Nie chciałam, żeby Kasia była zmuszona do wykonywania jakichkolwiek działań, które byłyby wbrew niej, do mówienia tekstu, do grania. Obecność sceniczna Kasi jest jak obecność przewodnika narratora, stalkera, Charona, który przeprowadza postaci i widzów na drugi brzeg.

Aktorzy mówią, że im matkujesz, dbasz o nich.

Ale to się zmienia we mnie, bo coraz bardziej ciekawi mnie aktor, który sam dobrze wie, czego potrzebuje i dokąd zmierza, z którym możemy być szczerymi partnerami. Nie chcę zlecać zadań. Chcę spotykać się z kimś, kto poszukuje, kto się ze mną nie zgadza. Właśnie taki, który nie chce, żebym musiała mu matkować, pilnować go, asekurować jego skoki w nieznanne. Szczerść w tej relacji jest cenniejsza niż opiekuńczość.

Wykorzystujesz w pracy nad spektaklami ustawienia systemowe Hellingera. Zdarza się, że aktor idzie za głęboko, że przekracza granicę?

Gdybym pracowała z amatorami, mogłoby istnieć takie ryzyko. Aktorzy nieustannie pracują z uczuciami, emocjami, to jest ich warsztat. Nie miałam nigdy poczucia, że staje się coś, co jest dla nich niebezpieczne. Ale czasem mnie coś zaskakuje. Poprosiłam niemieckiego aktora Josefa Ostendorfa, starszego, bardzo doświadczonego twórcę, który grał Prospera w „Burzy” w Hamburgu, aby zrobił swoje ustawienia. Był ich ciekawy

od początku, więc brał udział w ustawieniach innych aktorów jako reprezentant. Ale swojego ustawienia nie chciał zrobić. Zapytałam dlaczego. Odpowiedział: „Odsłoniłbym swoje nieświadome impulsy, nie mogę tego zrobić, bo to mój silnik. Nie wiem, skąd się biorą wszystkie pomysły, które mi przychodzą do głowy w czasie improwizacji, i nie chcę wiedzieć”. To było ciekawe, bał się, że gdy pozna coś, co jest nieświadome, to coś przestanie zasilać jego wyobraźnię. Jego wyobraźnia jest nieskrępowana i dziecięca. Poddaje się impulsowi, bo tak czuje. A to jest podłączone do procesu postaci, którą gra. Innymi słowy zrozumiałam, że w pewnym sensie, gdy tylko wychodzi na scenę, to dzieje się „jego ustawienie”.

Kiedy reżyserowałaś operę „Powolny człowiek” według noblisty J.M. Coetzego, spotkałaś się z nim. Jest być może równie radykalny jak Jelinek. I podobno bardzo trudny w takich spotkaniach. Jak wyglądała wasza rozmowa?

Obejrzał spektakl. Milczeliśmy, patrzyliśmy na siebie. Prawie nie mówiliśmy. Nie było takiej potrzeby. Dużo dzieje się z nim w kontakcie bez słów. Irytowała go konferencja prasowa, banalne pytania albo takie pytania, na które już wiele razy odpowiadał. Męczy go chyba sztuczność i pozór kontaktu w trakcie sytuacji typu konferencja prasowa. W kontakcie bezpośrednim jest skupiony na drugim człowieku i jeżeli się niczego od niego nie oczekuje, to może być z pewnością spotkanie ciekawe.

Ciągnie cię do takich twórców?

Do tych, którzy potrafią nazwać to, co ja potrafię tylko przeżyć. Dostają się tam, gdzie bez nich nie umiałabym dotrzeć. Poszerzają świadomość. Werbalizują nienazwane. ➤

Kiedy zrozumiałaś, że twoja droga biegnie w stronę autorów, którzy więcej przeczuwają?

Kiedy zaczęłam czytać Szekspira. Zapis tekstu – ten widoczny na pierwszy rzut oka – nie jest moim kierunkowskazem. Szekspir był w przymusie podwójnych zapisów. Miał silne ograniczenia rynkowe – być albo nie być. Musiał zarabiać, więc musiał być komunikatywny. Ale miał takie bogactwo przeżyć i myśli, których nie mógł wyrazić, a które gdzieś bulgoczą na spodzie, nie wydostają się w języku, w monologach, ale w strukturze, w budowie dramatu są wyraźnie wyczuwalne. Chciałabym, żeby teatr był doświadczeniem na tyle silnym, żeby był konkurencyjny wobec wszystkiego, czego doświadczamy. Żeby miał rangę przeżycia. Żeby był wehikułem do samopoznania.

A jest temat, do którego przymierzasz się od lat?

Od dziesięciu lat próbuję zrobić „Medeę”. Jeżeli nie zrobię jej teraz, to nie zrobię nigdy. Ten czas trzymania tematu już jest na granicy. Wiem, że jeżeli jej nie zrobię, to będę żałowała.

Dlaczego „Medea”?

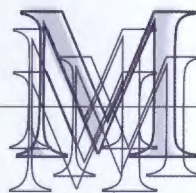
Interesuje mnie zrozumienie jej działania bez oceny. Chciałabym pokazać, że jej czyn, jakim jest zabicie dzieci, to rodzaj tsunami albo zdarzenie losu. Rodzaj huraganu, który przechodzi, bo coś ma się definitywnie skończyć. Jej czyn przekracza rozumienie człowieka. Tak jak wybuch wulkanu, powódź, trąba powietrzna, która uderza z niszczycielską siłą. U Eurypidesa nie ma kary, bo to, co robi Medea, nie podlega ludzkiej ocenie. Zamiast kary jest uniesiona w niebo na rydwanie.

Teatr cię zmienił?

Teraz w ogóle nie wyobrażam sobie życia bez teatru. Trzy miesiące bez prób to stan panicznych poszukiwań nowych tematów. Ogromny niepokój, że muszę coś szybko dla siebie znaleźć, dużo czytam, oglądam, chcę, żeby mnie coś zapaliło.

Bez prób czujesz się jak korespondent wojenny wracający z frontu?

Coś jest w tym nagłym odstawieniu adrenaliny. Dzień po premierze jestem w stanie zapaści. Nie wiem, co ze sobą zrobić. A jeśli to się przedłuża, czuję niepokój, jakbym była niekompletna.



SYNOWIE BARDZO BY CHCIELI, ŻEBYM ZROBIŁA PRZEDSTAWIENIE DLA DZIECI, ALE CHYBA NIE UMIAŁABYM SPROSTAĆ ICH OCZEKIWIANIOM.

Czytałem fragmenty twojego dziennika ze szpitala, kiedy leżałaś, czekając na poród. Zapisywałaś obrazy z przeszłości. Bo zbliżał się trudny moment macierzyństwa, więc miałam w sobie pytania: Jak to będzie? Czy będę mogła pracować? Czułam niepokój. Podświadomość była w pędzie, nie mogłam prowadzić prób, źle się czułam, szukałam czegoś, co można by robić, leżąc, więc pisałam. Pośpiesznie chciałam zamknąć etap własnego dzieciństwa, bo za moment będzie nowy. To był przymus przygotowania się do tego etapu. Zastanawiałam się, czy są jeszcze sprawy niewypowiedziane, które trzeba sobie uświadomić i zapisać.

Pisałaś: Babcia. Zapach babci. Jaka była?

Była centrum mojego świata. Urodziła się w Żywcu, nad tobą jest jej zdjęcie, to ta mała dziewczynka w białej sukience, druga od lewej, z kokardami. Była szóstym dzieckiem. Miała trzy siostry, dwóch braci. Takie obrazy jej dzieciństwa pamiętam z opowieści: 1904 rok, rzeka, kąpiele w rzece, arcyksiążę Habsburg, sukienki szyte na miarę. W czasie wojny wróżyła z kart. Mówiła kobietom, czy mąż wróci z wojny, czy nie. Bardzo się mną zajmowała, mieszkaliśmy z nią. Nie chciała, żebym szła do przedszkola, bo byłam jej potrzebna do opowiadania – była nieustannym narratorem. Czytała mi makabryczne białoruskie baśnie, wszystkie kończyły się w stylu: „I rozerwali go na żelaznych bronach”. Opowiadała mi sceny z wojny. Mówiła, co ukraińscy żołnierze robili polskim kobietom. Albo co było trzeba zrobić, żeby wykarmić dwojkę dzieci, a nie było nic do jedzenia. Albo jak przeżyła śmierć małego dziecka. Wcześniej dowiadywałam się tego typu spraw. Wymyślała bajki i piosenki. Była nauczycielką. Szybko straciła męża, musiała wychować sama czwórkę

MAJA KLECZEWSKA reżyserka; studiowała psychologię i reżyserię. Autorka głośnych spektakli i laureatka wielu nagród, m.in. Lauru Konrada i nagrody dziennikarzy za reżyserię przedstawienia „Woyzeck” w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu, a także Paszportu Polityki w kategorii teatr za „bezkompromisowe i mądre wpisywanie w klasyczne fabuły zagubienia współczesnego człowieka”. Od lat jej spektakle współtworzy jako dramaturg Łukasz Chotkowski.

dzieci. Była siłaczką, która sprawiała wrażenie, że trudno-
ści przechodzi z lekkością. Miała pogodę ducha i umiała
łączyć traumatyczne przeżycia z zachwytem spontanicz-
nie dziecięcym. Ale to wszystko było oswojone, bo przez
to przeszła. Opowiadała raczej jako istotne momenty ze
swojego życia, a nie jako traumę. Miała mi do opowiedzenia
80 lat i chciała zmieścić tam jak najwięcej. Dobrego i złego.
Oglądała te swoje przeszłe lata, mówiąc: „Popatrz, jak to jest.
Człowiekowi się wydaje, że to koniec świata, a nie. Siedzę
z dziećmi ukryta w stogu siana, bagnet Niemca przekłuwa
tę kopę, ale w nas nie trafia. Poszedł sobie, a myślałam, że
z tego nie wyjdziemy”. Mówiła, że chroni nas siła życia.
Wydaje mi się, że jej życie było pełne, kompletne i że się
dopełniło w umieraniu. Wciąż powtarzała, że ufać można
tylko rodzinie, nie obcym. Uporczywie się tego trzymała,
przytaczając tysiące przykładów. Uważałam, że to jest
fałszywe, spierałam się z nią o to, żałowałam, że tak myśli.
Po dziewięćdziesiątce miała wylew, miała afazję, była spa-
ralizowana i ostatnie dwa czy trzy miesiące była w domu
opieki, gdzie ją odwiedzałam, śpiewaliśmy razem, bo dobrze

pamiętała melodie żywieckich piosenek albo kolęd. Zdana
była na pomoc obcych – salowych, pielęgniarek, które były
urocze i dobrze się nią zajmowały. To paradoksalne, że
właśnie obcym ludziom miała zaufać pod sam koniec życia.
I chyba zaufała. Jej życie pięknie się domknęło.

Opowiedziałaś synom jakkolwiek z jej baśni?

Nie, moim zdaniem są dla nich zbyt hardcore'owe.

A gdyby zrobić z nich spektakl?

Synowie bardzo by chcieli, żebym zrobiła przedstawienie dla
dzieci, ale chyba nie umiałabym sprostać ich oczekiwaniom.
Nie wiem, czy jestem w stanie powołać taką rzeczywistość
jak Angry Birds, nie wiem, czy znasz, to takie kuliste ptaki.
Synowie fantazjują, że to by był bardzo dobry spektakl, akto-
rzy by w nim latali jak wściekłe ptaki. To, oczywiście, miałyby
być spektakl interaktywny, żeby dzieci mogły wpływać na
trajektorię latania ptaków, zaawansowane oczekiwania
wobec transformowania się na życzenie, znikania etc. Na
razie chyba nie dam rady... ●