

Ryby, zamek z bąbelkami i rośliny

„Kułygin z oryginału jest mistrzem pokrywania, mistrzem zaklinania. Może to być pod postacią agresji, nieukierunkowanego erotyzmu, klaunady, natomiast ewidentnie jego życie jest tragiczne” – o pracy nad rolą Kułygina w spektaklu *3SIOSTRY* mówi **Rafał Maćkowiak** w rozmowie z Katarzyną Tokarską-Stangret.

KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET Zaczęliście próby do *3SIOSTR* w reżyserii flamandzkiego reżysera Luka Percevala w trudnym czasie pandemii. Jak zostały one zorganizowane?

RAFAŁ MAĆKOWIAK Zaplanowane były trzy etapy, trzy spotkania: w grudniu 2020 roku, na przełomie stycznia i lutego oraz finałowy set w kwietniu 2021 zwieńczony premierą. Ale w związku z sytuacją pandemiczną zaraz chyba po nowym roku było wiadomo, że premiera w kwietniu może nie dojść do skutku. Mimo to kontynuowaliśmy. I przyznam, że czułem się zdemoralizowany tą sytuacją. Nietrudno było się zastanawiać, po co próbujemy tak intensywnie, nie wiedząc, kiedy to się zakończy, a w związku z tym także, kiedy zacniemy otrzymywać jakieś honoraria.

TOKARSKA-STANGRET Na czym polegała intensywność prób?

MAĆKOWIAK Luk Perceval nie jest reżyserem poświęcającym dużo czasu na próby stolikowe czy omawianie tematów, które będą zawarte w spektaklu. On po prostu kazał nauczyć się tekstu, na tyle, żeby można było improwizować, i wyrzucił nas na salę w TR Warszawa przy Marszałkowskiej 8. Dla większości aktorów jest to szok, moment gwałtu na sobie, walki ze wstydem, strachu przed wygłupem. Sam przez lata skupiałem się w teatrze na analizowaniu i szukaniu teoretycznym, coraz bardziej widzę jednak, że w cielesnej metodzie tkwi potencjał do odkrycia. Tak jak w spektaklach Ani Karasińskiej, dla której jest oczywistością, że ruch albo bezruch, który też jest ruchem, są wplecione w pracę. Lubię to, jest to dla mnie otwierające. Byłem więc wdzięczny za takie podejście. Praca okazała się bardzo intensywna, oparta na ciągłym działaniu. Nie mieliśmy czasu na refleksję, ale to dało szansę na pojawienie się rzeczy, które by się nie pojawiły, gdyby próby były czysto intelektualne. Kolejne interpretowanie znanej sztuki.

TOKARSKA-STANGRET Która zabrzmiała bardzo współcześnie. Grałeś dotąd rzadko w repertuarze klasycznym – czułeś, że to jednak tekst z okresu modernizmu?

MAĆKOWIAK Po prostu się nad tym nie zastanawiałem. Rzeczy, które próbowaliśmy przeprowadzić na improwizacjach, były jak najbardziej uniwersalne. Dla mnie jakimś wyznacznikiem jakości, która mogłaby być miarą i współczesnej interpretacji, stało się to, co robił Zygmunt Józefczak grający Tuzenbacha. To nie jest archaiczne, ale jednocześnie ma specjalną formę, która pasowała.

TOKARSKA-STANGRET Perceval przesłał Wam swoją adaptację dramatu Czechowa?

MAĆKOWIAK Tekst był cały czas modyfikowany, co najczęściej polegało na usuwaniu jakichś fragmentów. W skróconej wersji oryginalnej sztuki nie było kilku postaci, więc część ich kwestii została wpleciona w wypowiedzi innych. I to sukcesywnie się kurczyło. Były momenty, kiedy Perceval mówił: nie mogę słuchać po raz kolejny tego samego. „Moskwa” pojawia się chyba trzy razy w spektaklu, podczas gdy jest lejtmotywem sztuki Czechowa. Reżyser prosił nas o znajomość tekstu mniej więcej, z dyspozycją do osobistego przyswajania wypowiedzi, zamieniania słów na bardziej własne. Więc, zwłaszcza na początku, była to trochę wolna amerykanka.

TOKARSKA-STANGRET A później model pracy się zmienił?

MAĆKOWIAK Cały proces dzielę na dwa etapy. Etap improwizacji na sali warsztatowej i etap na scenie w TR Warszawa/ATM Studio w dekoracjach, który był już czymś zupełnie innym. Nagle okazało się, że Luk oczekuje od nas ustawienia się do światła, zajmuje się raczej całą

otoczką – muzyką, dźwiękiem, pracą z mikroportami... Na podstawie wcześniejszych prób – ich luzu, wręcz szaleństwa – wyobraziłem sobie, że ten spektakl to będzie taka aktorska jazda, a poczułem, że zaczyna być nagle bardzo sformalizowany.

TOKARSKA-STANGRET Czy wtedy wymowa spektaklu też zaczęła się zmieniać?

MAĆKOWIAK Po przeczytaniu wersji dramatu ze skrótami miałem bardzo podobne odczucia jak teraz, grając. Wyobrażałem sobie piekło, ludzi, którzy tkwią w rzeczywistości obarczonej niespełnionymi marzeniami i tęsknotami. I trzy siostry, które są do kości nieszczęśliwe, oraz mężczyzn dookoła nich, którzy tym nieszczęściem są również naznaczeni i je potęgują. Znajdowałem swoją funkcję w tej sytuacji bez wyjścia. Dlatego zawsze dobrze mi robi w czasie spektaklu świadomość, że nie mogę stamtąd wyjść. Albo że wyjście w tym wypadku jest utrudnione: trzeba się przecisnąć między spadkiem przy rampie a końcem scenografii. Lubię poczucie osaczenia i niemocy, uwięzienia na tej scenie.

Natomiast jest to rodzaj spektaklu, który u każdego może wzbudzić zupełnie inne skojarzenia. I nie dziwię się opiniom ludzi, którzy mówią, na przykład, że on jest o upadku Europy Zachodniej. Rozumiem, że oglądając go, takie emocje i myśli się pojawiają, ale ja nie mam do tego dostępu. Tak jak mógłbym powiedzieć wyraźnie o niektórych przedstawieniach, o czym one są, w związku z tym, że dokładnie pokrywa się to, co widzi widz, z tym, co widzę ze sceny ja. W tym wypadku nie.

TOKARSKA-STANGRET Dlaczego?

MAĆKOWIAK Widz ma dostęp do pełnej jakości dźwięku, który w *3 SIOSTRACH* gra. Tam jest świetna muzyka. Ja ją słyszę, ale nie słyszę pogłosów, nie widzę światła, załamania perspektywy. Tylko raz zobaczyłem z widowni, jak z różnych miejsc różnie widać tę scenę, jak ludzie znikają, pojawiają się – i że to coś znaczy. To jest widowisko. Jakbyśmy byli rybami w akwarium, w którym oprócz nas jest jeszcze zamek z bąbelkami i rośliny.

TOKARSKA-STANGRET I lustrzana ściana, w której wyglądacie jak zjawy. Jakie to uczucie grać do lustra?

MAĆKOWIAK Z perspektywy sceny ono zajmuje całą ścianę, nie da się udawać, że go nie ma. Czuję się obezwładniony tym widokiem. Nieustannie byciem ze sobą w lustrze, ciągłym pragnieniem odwrócenia głowy i sprawdzenia, czy bardzo się spociłem, czy jestem wściekły, czy nie. Poczuciem lekkiego zdziwienia, kiedy spotykam swoją twarz, której normalnie bym nie zobaczył na scenie. Więc mam przeświadczenie, jak to może działać i jak to czasami wykorzystać. Nie mam jednak dostępu do pełnego wachlarza doznań.

TOKARSKA-STANGRET Skoro Perceval nie prowadził prób analitycznych, w ograniczonym stopniu mieliście też dostęp do wizji reżysera – czy było inaczej?

MAĆKOWIAK Śmiejemy się, że Perceval nie jest reżyserem, który z naręczem książek, płyt DVD i muzyki przychodzi na próby i mówi:

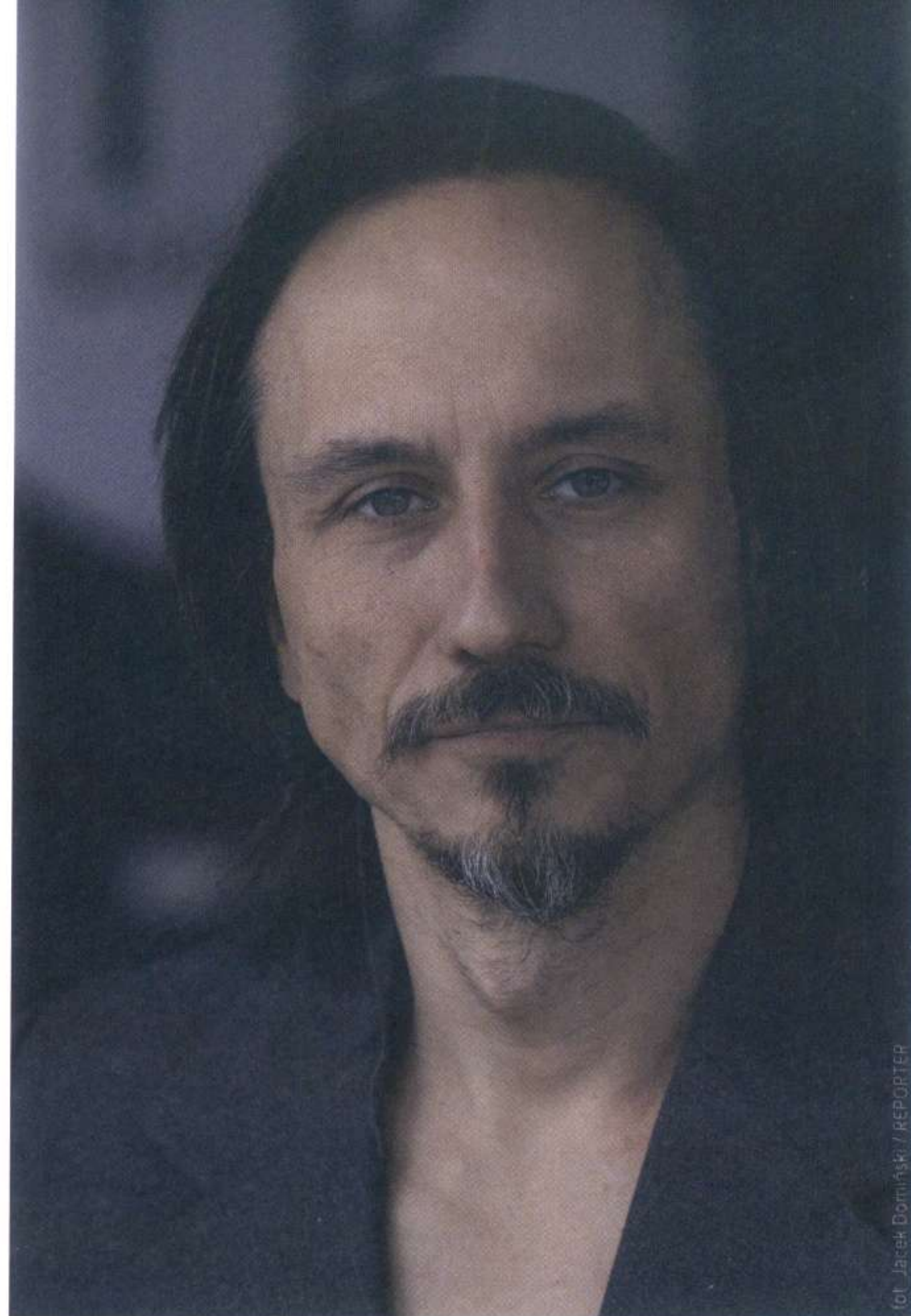


foto: Jacek Dominiak / REPORTER

Rafał Maćkowiak (1975)

aktor teatralny i filmowy. Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza (1999). Grał w produkcjach Teatru Telewizji i wielu filmach. Od 2002 roku w zespole TR Warszawa, gdzie występuje m.in. w spektaklach *Nietoperz*, *Ewelina płacze*, *Fantazja*, *Inni ludzie*.

robimy *Trzy siostry* i zobaczymy, o czym będą. Jestem przekonany, że od początku wiedział, o czym chce zrobić spektakl, tylko szukał narzędzi, jak to wyrazić. On nam ogłaszał, na jakim etapie jesteśmy i co to dla niego oznacza. Natomiast pomysły też się zmieniały – kiedy mieliśmy momenty zatrzymania i krótkiej rozmowy na ten temat, one w różne strony ewoluowały.

TOKARSKA-STANGRET Nie szkoda energii włożonej w improwizację zmierzające w jednym kierunku, żeby potem usłyszeć, że idziecie w innym?

MAĆKOWIAK Szkoda, ale inaczej to nie byłby jego teatr. Zresztą przyznaję, że po etapie improwizacji miałem wątpliwości co do kilku rzeczy, m.in. dotyczących mojej postaci. Założenie, że Kułygin jest przemocowcem, było tam bardzo dosłowne. Po fakcie nie byłem z tego zadowolony, więc cieszyłem się ze zmiany, która zdarzyła się na scenie w TR/ATM z dekoracją, z kostiumem, ze wszystkim dookoła. Nawet przez chwilę zastanawiałem się, czy ta agresja gdzieś została, czy jest czytelna. Ale kilka osób, które oglądało spektakl, mówiło, że Kułygin to straszny typ. Cieszę się, bo praktycznie tego nie gram.

TOKARSKA-STANGRET Chyba podobnie kształtowały się relacje, które na próbach – jak to widać we fragmentach pokazanych w cyklu Romana Pawłowskiego *Próbując 3SIOSTRY* – przecinają się w nieoczywisty sposób.

MAĆKOWIAK Te relacje musiały takie być, ponieważ od początku wiedzieliśmy, że na scenie jesteśmy wszyscy. I w improwizacjach myśmy faktycznie cały czas byli razem. Nie robiliśmy też całości, tylko pracowaliśmy aktami. W przedstawieniu funkcjonuje natomiast podział na sceny. Niektóre postacie, jak moja, schodzą, pojawiają się, znowu schodzą. Ale najpierw prowadziliśmy nawet rozmowy o tym, czego możemy być świadkami, a czego nie. Co nam daje, że Kułygin jest świadkiem romansu Maszy z Wierszyninem albo nocnej sekwencji o miłości. Albo uwagi Iriny, że Andrzej mógłby pojechać do Moskwy, ale co z Maszą? Przecież Masza ma męża. Będąc na scenie, jest to dla mnie w pewnym sensie bolesne. Aczkolwiek te relacje są tak skonstruowane, że to nie ma aż takiego znaczenia. To nie jest pierwszy raz, kiedy oni te rzeczy słyszą o sobie. Takie przecież jest założenie. Ciągły wyrzut, obarczanie winą innych za niespełnienie czy za brak spełnienia marzeń, nawet jeśli się tego nie wypowiada na głos.

TOKARSKA-STANGRET Łatwo się i dzisiaj w tym odnaleźć.

MAĆKOWIAK Tak. Moja znajoma, która zajmuje się psychologią i terapią, powiedziała, że to jest niesamowite, że w takiej formie została spreparowana jakaś prawda o człowieku. I że spektakl ma terapeutyczny oddźwięk, ponieważ bardzo źle reagują osoby, które mają ze sobą problemy.

Ciekawa jest jeszcze jedna rzecz. Niewątpliwie to spektakl współczesny, ale dostrzegam pewną analogię z tym, co sobie myślę na temat namietności u Czechowa – choć nie tylko u niego, także na przykład u Dostojewskiego – namietności przykrytej konwenansami. Jak strasznie muszą być skumulowane emocje, kiedy wszystko jest wyrażane w formie. Przeczytałem książkę Sylwii Frołow *Antonówki* o Czechowie i kobietach, z którymi był związany. Byłem w szoku – nie znam szczegółów tego obyczaju, ale poczułem, że listy, które były oficjalne, ponieważ miało w nie wglądać wiele osób, a zawierały wyznania bardzo intymne, trzeba było ubrać w formę, która nie spowoduje afery, ekscesu. Jak strasznie ci ludzie musieli gotować się od emocji. I czuję w naszym spektaklu, że może o to chodzi, że forma – ciała i stanu – jest pełnym przeciwieństwem tego, co rozpala się w środku. Jedyną postacią, z której się to wydobywa w okropny, histeryczny sposób, jest Irina. Reszta ma to bardzo wewnętrzne.

TOKARSKA-STANGRET Twoja postać zdradzanego, odrzucanego męża chowa się za konwenansem?

MAĆKOWIAK Myślę, że Kułygin z oryginału jest mistrzem pokrywania, mistrzem zaklinania. Może to być pod postacią agresji, nieukierunkowanego erotyzmu, klaunady, natomiast ewidentnie jego życie jest tragiczne.

TOKARSKA-STANGRET Trudno jest być mężczyzną w domu sióstr Prozorów?

MAĆKOWIAK Jako mężczyźni wszyscy jesteśmy napiętnowani światem kobiecym.

TOKARSKA-STANGRET Kapitulujecie przed nim, zdejmując ubrania?

MAĆKOWIAK W zamyśle to oznaczało, że kobiety chcą zostać same, żeby porozmawiać o emocjach wprost, a mężczyźni idą spać. Wtedy padają słowa: ja bym wyszła za kogokolwiek, kto by mnie tylko chciał. A druga mówi: ja go nie kocham, nie mogę za niego wyjść. A trzecia: muszę wam się do czegoś przyznać, ja kocham tamtego. To jest ten moment. Kiedy ci faceci muszą się rozebrać, iść wykąpać i ubrać w piżamy.

TOKARSKA-STANGRET Kułygin z prób jest ekstrawertyczny – kipi od słów, agresji, pożądania. W spektaklu jest do bólu wyczulony na Maszę, raczej wsobny, a kiedy wybucha, to nie wprost – posługuje się płynną taneczną ekspresją albo nieartykułowanymi dźwiękami. Jak ewoluował?

MAĆKOWIAK Kułygin w takiej formie, w jakiej pojawił się na improwizacjach, powstał bardzo szybko. Właściwie już na pierwszej próbie poczułem, że taki typ jest ciekawy, ale wpływ na tę postać mają kolejne etapy historii, którą przerabialiśmy. Więc nawet jeśli w scenie imienia Kułygin był taki, to zaraz przychodziła scena, w której on ma świadomość, że jego żona kocha innego, i jeszcze potem ta, w której wyznaje: kocham cię tak bardzo, że nie masz pojęcia. Różnica jest taka, że normalnie siedziałbym przy stoliku i mówił: popatrz Luk, tu wydaje mi się, że on powinien zmienić twarz i rozplakać się, deklarując Maszy miłość. Albo – jak zazwyczaj grano tę postać – być idiotą zaklinającym rzeczywistość: ja jestem bardzo zadowolony, ta moja Masza, ona taka biedna... Myśmy podobnych dysput nie mieli w ogóle. Byłem w ogniu walki – i zaskakiwały mnie trochę te sytuacje.

TOKARSKA-STANGRET Czyli emocje i reakcje Twojego ciała?

MAĆKOWIAK Nie było czasu na przemyślenia czy analizy, usłyszeliśmy po prostu: ta scena jest pierwsza, mówcie jakkolwiek tekst. Ciało w panice bycia wystawionym na pokaz zaczyna się zachowywać po swojemu. Nawet nie zastanawiałem się nad tym, jak się poruszam. Oczywiście uruchomił mnie kostium, który kostiumografka przyniosła z magazynu na próbę. Przez długi czas miałem za duże ubrania, które mi spadały, i skórzaną czapkę z daszkiem – to też określiło postać. Zawsze określa. Dopiero pod koniec prób dostałem garnitur, który został do końca. Ale wszystko ma wpływ na rolę. Także przestrzeń, w której improwizowaliśmy – odrapana, brudna i wyglądająca jak komórka w porównaniu z wyłożonym miękką wykładziną kubem z lustrem w TR Warszawa/ATM Studio...

Moje ciało reagowało w przedziwny sposób. Pamiętam, jak podczas jednej z improwizacji odczułem straszliwą nienawiść do Nataszy, mówiącej do Olgi, że trzeba wyrzucić Anfię, że wszyscy tu beczynnie siedzą... Liczyłem tylko, że Oksana wie, że nie atakuję jej naprawdę. To jest specyfika tego rodzaju pracy. Dlatego bardzo często w teatrze zaczyna się od omawiania teoretycznego. Ale nie zdarzyło mi się nigdy planować ruchów, tików na twarzy. Raczej powtarzam je dlatego, że kiedyś powstały i w tym momencie mają moim zdaniem znaczenie,



3SIOSTRY, reż. Luk Perceval, TR Warszawa, Narodowy Stary Teatr w Krakowie [2021]

niż dlatego, że sobie coś teoretycznie wymyśliłem. Natomiast niuanse związane z postacią można omawiać i pół roku, a potem próbować je uzyskać. W tym wypadku tak nie było, bardzo szybko nasze ciała zostały uruchomione, co jest – powtarzam się – dla ciała szokiem, bo nagle musi coś zaprezentować. A już samo wejście na scenę bywa problemem.

TOKARSKA-STANGRET Oswojeniu tego doświadczenia służyły sesje jogi, które Perceval dla Was prowadził? Ciekawi mnie też, czy ta praktyka dawała coś podczas późniejszych improwizacji i czy rezonuje teraz – podczas grania spektaklu?

MAĆKOWIAK Nie mam aż takiego doświadczenia, żebym mógł odpowiedzieć na ten temat powiedzieć. Joga służyła trochę skupieniu przed pracą, lecz i poczuciu się razem. Nawet jeśli się znamy, nie pracowaliśmy wcześniej jako grupa. Przy całej wzajemnej sympatii, taki połączony zespół jest przecież delikatną konstrukcją...

TOKARSKA-STANGRET ...wystawioną tu na kontakt z wybitnym zagranicznym reżyserem, który nigdy wcześniej nie pracował w Polsce.

MAĆKOWIAK Właśnie. Do tego mówiącym po angielsku. Każdy z nas miał moment, że przez chwilę nie wiedział w ogóle, o co chodzi, co było frustrujące. Więc wszystko polegało też na tym, by stworzyć grupę, która będzie jednym organizmem podczas spektaklu. Mam poczucie, że to się udało.

TOKARSKA-STANGRET Ja też mam takie poczucie. Każdy w domu siostr Prozorow świetnie rozumie swoje miejsce. Podczas improwizacji reżyser Was filmował... To był dodatkowy stres?

MAĆKOWIAK Kiedy jest się w działaniu, chyba się o tym nie myśli. Ale to było dla mnie dziwne. Pewnie gdyby Luk sięgnął po kamerę od razu, byłoby gorzej.

TOKARSKA-STANGRET Oglądaliście te nagrania – wykorzystaliście je do budowania postaci?

MAĆKOWIAK Przyznam, że nie wiem, czy tak naprawdę je oglądałem, ponieważ wolę żyć w przeświadczeniu na swój temat, niż się konfrontować. (śmiech) Chociaż i tak znoszę to o wiele lepiej niż kiedyś, bo już nie przeżywam strasznie pod swoim kątem filmów, w których gram, czy domowych wideo. Bardziej sprawdzam, czy przechodzi coś, co mi się wydawało, że powinno tam być, czy jest widoczne, czy właściwe środki zostały użyte i czy są one wystarczające.

Prawda jest taka, że była mowa o ewentualnym nagraniu spektaklu, gdyby nie mogło dojść do premiery, i pokazaniu go online. A oglądaliśmy *Yellow* w trakcie prób i ono też właśnie w ten sposób było kręcone, więc filmowanie Percevala traktowałem trochę jak przymiarkę do tego, co będzie chciał uzyskać w przyszłości.

TOKARSKA-STANGRET Jakie uwagi słyszeliście od reżysera?

MAĆKOWIAK On miał różne rodzaje zachowań. Czasami czuć było zniecierpliwienie i wtedy rzucał nam jedynie krótkie komendy. A czasami, zwłaszcza jak filmował, dawał absolutnie pole aktorom, mimo że coś nie szło. Prosił tylko, żeby kontynuować, nie rozpraszać się.

Perceval z upodobaniem stosuje metodę, którą znam także z innych prac, tzw. włoskiego przebiegu. Polega ona na bardzo szybkim przegadaniu całości tekstu sztuki, nie fiksując lub fiksując odrobinę. Trzeba

wyłączyć myślenie i łapać się konkretów, co wyraźnie odslania sensy. Przez długi czas mieliśmy z tym zadaniem problem. Prawie natychmiast wpadaliśmy w rytm tego, jak gramy. Zastanawiałem się, na ile jesteśmy w stanie przejść przez to, co dzieje się na scenie, bez muzyki, światła, dekoracji, i czy jeśli ktoś nie zacznie mówić w intonacji, będzie wiedział, który to moment. Traktowałem wtedy tę naszą niemożność negatywnie, ale myślę, że jest ona świadectwem, jak bardzo wszystko jest tu zespolone. Dowodem, że to muzyczny spektakl. Jakbyśmy próbowali zaśpiewać piosenkę w zupełnie innej melodii, niż do tej pory się ją śpiewało...

Podziwiam Luka, że nieustannie kontrolował ten proces. Lubię być współtwórcą w teatrze, czyli osobą, która jest w pełni świadoma, co się dzieje, będącą w bliskiej relacji z reżyserem, i takie projekty bardzo często wykonujemy w TR Warszawa. Z drugiej strony, to wspaniała redukcja odpowiedzialności za całość – przynosząca ulgę pewność, że jest ktoś, kto dzięki swojemu doświadczeniu, talentowi i wiedzy nad wszystkim panuje. Kiedy tak poczułem, zaczęło być przyjemnie. (uśmiech)

TOKARSKA-STANGRET Do grudnia przygotowaliście pierwsze dwa akty, czyli one były już ukształtowane...

MAĆKOWIAK Nie były. Pamiętam, że na nagraniu zrobiłem coś po raz pierwszy i jedyny, czyli zaśpiewałem piosenkę *Do Moskwy, do Moskwy*, grając na fortepianie. Potem do tego nigdy nie wróciliśmy. Oddzieliłbym doświadczenie aktorskie okresu improwizacji z grudnia i stycznia/lutego. Niektóre elementy z tego etapu, takie jak teksty, zostały, dwójkowa scena seksu Maszy z Wierszyninem od samego początku w ten sposób funkcjonowała. Ale, poza kilkoma wyjątkami, nikt sobie później nie przypominał tamtych sytuacji.

TOKARSKA-STANGRET Więc jak konstituował się kształt scen po etapie improwizacji?

MAĆKOWIAK Robiliśmy od nowa. Z tym oczywiście doświadczeniem, w scenografii. Ja miałem wtedy, jak powiedziałem, fazę negacji. Nagle pomyślałem, że teraz będziemy siedzieć na środku sceny, łapać światło i wygłaszać kwestie. To był uciążliwy etap, za co zresztą reżyser nas przeproszał. Mówił, że chciałby już mieć wszystkie elementy. Denerwował się, dopracowywał sprawy techniczne związane ze światłem, z dźwiękiem, aktorzy funkcjonowali na zasadzie składnika całości. Dopiero gdy przeszedł etap techniczny, zaczęliśmy tworzyć sceny. Właściwie tutaj one już robiły się same. Nie spędzaliśmy godzin na poszczególnych sytuacjach, wszystko wychodziło samo z siebie.

TOKARSKA-STANGRET Możesz podać przykład, na czym konkretnie polegało abstrahowanie z improwizacji?

MAĆKOWIAK Na improwizacjach Luk kazał mi się bardzo długo śmiać jeszcze przed wejściem na scenę. Tam jest rodzaj stagnacji, przygnębienia, i nagle wchodzi facet, który ewidentnie jest na rauszu, ewidentnie z kimś się całował. Wchodzi i zaczyna wszystkich obrażać, dotykać, macać – Irinę na oczach Maszy, z kolei kontakt z Maszą był fizyczny, okropny, nacechowany przemocą... Pamiętając z pierwszych improwizacji te myśli i sposób bycia Kułygina, który miał zaburzać zastaną sytuację, gdy zaczęły się próby, kupiłem paczkę

balonów. Podczas całej pierwszej części, kiedy reszta rozmawia, dmuchałem je, puszczałem i one ulatywały do góry, głośno wypuszczając powietrze. To do pewnego momentu działało, potem przestało działać. Taka obecność balona sprawiła jednak, że cała sekwencja życzeń, tańca, imprezy została oparta na grze w balona, myśmy go kopali. Po czym Luk stwierdził, że rekwizyt na scenie mu przeszkadza, więc balon wyrzuciliśmy. Zaczęliśmy szukać, ale już w formie zabawy. I tak to się po prostu budowało. Na tym polegało. Czyli każdy z nas miał pamięć swojej postaci z improwizacji, natomiast kolejne sytuacje, łącznie z niektórymi tekstami, zmieniły się. Dopasowały się do – co wielokrotnie padało – skupienia i precyzji. Chyba Perceval w ten sposób likwidował te brudy.

Tylko raz zobaczyłem z widowni,
jak z różnych miejsc różnie widać
tę scenę, jak ludzie znikają,
pojawiają się – i że to coś znaczy.
To jest widowisko. Jakbyśmy byli
rybami w akwarium, w którym
oprócz nas jest jeszcze zamek
z bąbelkami i rośliny.

Rafał Maćkowiak

TOKARSKA-STANGRET Także w ruchu? Obrót nogi w kostce Iriny jest tak precyzyjny, jakby sprawiał psychiczny ból. Choreografia została tak dokładnie ustawiona, czy jesteście na tyle skoncentrowani, że czujecie każde swoje poruszenie?

MAĆKOWIAK Podstawowe założenie było takie, że mamy się połączyć, a głównym hasłem Luka – „connect”. Można je rozumieć w różny sposób, w trakcie prób padały pytania o charakter tego połączenia. Wiadomo, że nie chodziło o całkiem wspólny rytm, raczej o powód ruchu. O to, dlaczego on taki jest. Każdemu przychodzi do głowy ruch inny, ponieważ on się łączy z tym samym źródłem, różnie nazywanym – albo ból, albo strach, że coś się złamie... Pewnie jesteśmy na tym działaniu na tyle skupieni, że ono wydaje się tak przemyślane. Natomiast, powiem szczerze, 3SIOSTRY dają bardzo dużą swobodę. To nie są zafiksowane choreografie i każdy spektakl w jakimś sensie jest inny. Im dłużej będziemy go grali, tym będziemy pewnie bardziej odważać się na ekscesy...

TOKARSKA-STANGRET Wyprowadzicie więcej tego, co było w improwizacjach?

MAĆKOWIAK To już nie ta poetyka. Ale jestem zadowolony z tego spektaklu, bo odczuwam wielki potencjał do odkrywania. I wisielczego humoru, którego jest tam strasznie dużo, zwłaszcza w tej pierwszej części, ale nie tylko w niej. I oddziaływania na siebie również – w skupionej, ograniczonej i delikatnej formie. ■