

pcie
6
3/2003



Wyzwolenie. Reż. A. Augustynowicz. Teatr Współczesny, Szczecin. Fot. M. Biczysk

Świadomość gry

Z Anną Augustynowicz rozmawia Agata Adamiecka-Sitek

Agata Adamiecka-Sitek: Kto w Pani teatrze jest — by się tak wyrazić — głównym konstruktorem sensów? Autor wystawianego dramatu, który wyposażył swój tekst w intencjonalne znaczenia i projekt przyszłego wykonania; reżyser, który wraz ze swoim zespołem nie tyle przekłada ów projekt na sceniczne działania, co kreuje w znacznej mierze autonomiczne dzieło; a może widz, który w procesie odbioru przedstawienia sam podejmuje decyzje co do znaczeń spektaklu? Jak wedle Anny Augustynowicz rozkłada się w jej teatrze sensotwórcze kompetencje?

Anna Augustynowicz: Ostatecznie sens staje się w wyobraźni, wrażliwości widza. Reżyser pomaga wyartykułować się sensowi zadanemu jednak przez autora. Tak więc „drabina sensów” tworzy się przez czytanie kolejnych tekstów: reżyser czyta dramat przez scenę, widz czyta scenę. W tym czytaniu ważna jest „nić”, która jest swoistym „kodem po-

rozumienia”. Myślę, że owa „nić” to właśnie sens możliwy do odczytania, który w konsekwencji konstruuje dialog pomiędzy kolejnymi czytającymi komunikat uczestnikami jednego dramatu, możliwego przez współodczuwanie.

A. A.-S.: W takim ujęciu spektakl przestaje być przekazem, transmisją znaczenia, które widz obowiązany jest odebrać, a staje się raczej — o ile dobrze rozumiem — intersubiektywną przestrzenią sensów potencjalnych, ustalających się w wymianie pomiędzy podmiotami teatralnego zdarzenia, a zatem nigdy definitywnie nieustalonych. Porozumienie nie oznacza w takich warunkach możliwie dużej współmierności między intencją twórców a rozumieniem widzów.

A. A.: Oczywiście, dialog nie zasada się przecież na jedynomyślności. Doświadczenie teatralne w swej istocie samo jest dramatem: ma dynamiczny przebieg, którego nie można unieruchomić, z góry szczegółowo zaplanować. Spektakl wydarza się za każdym razem od nowa, bo teatr — jak żadna inna sztuka — staje się poprzez znikanie. Dlatego nie staram się precyzyjnie „zaprogramować” reakcji widzów, nie chcę całkowicie zawłaszczać ich jednostkowej przestrzeni. Zależy mi jednak na komunikatywności, porozumieniu, a może bardziej — na zawiązaniu się pewnej wspólnoty, nawet jeśli określające ją współrzędne nie będą

ANNA AUGUSTYNOWICZ — absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Wydziału Reżyserii krakowskiej PWST. Reżyser teatralny i telewizyjny. Od 1992 roku dyrektor artystyczny Teatru Współczesnego w Szczecinie. Jako pierwsza wprowadzała na polskie sceny modę na młodą dramaturgię poruszającą ważne problemy społeczne. Jej ostatnie spektakle to *Mąż i żona* (2002), *Polaroidy* (2002), *Wyzwolenie* (2003).



Młoda śmierć. Reż. A. Augustynowicz. Teatr Współczesny, Szczecin.
Fot. M. Biczysk

zbyt precyzyjne. Nie chcę, żeby widownia moich spektakli tworzyła zatowiszony tłum, w którym każdy podąża we własnym kierunku.

A. A.-S.: Sytuuje się Pani zatem gdzieś w pół drogi pomiędzy reżyserami, którzy deklarują, że ich spektakle są pełnymi pokory egzegezami dokonywanymi na tekstach dramatów (taka postawa zawsze wiąże się z analogicznymi oczekiwaniami wobec własnego dzieła), a tymi, którzy — jak Robert Wilson — otwarcie stwierdzają, że interpretacja nie jest zadaniem artysty. Rzeczywiście, inscenizacje Wilsona nie przynoszą ani całościowego wyrazu dramatu, ani jego interpretacji. Stają się raczej opowieścią o tym, co przydarza się twórcy teatralnemu w procesie lektury, świadectwem jego obcowania z tekstem, który zachowuje w tych warunkach nienaruszoną suwerenność. W podobny sposób spektakle Wilsona projektują także własny model recepcji: zamiast dostarczać widzowi nowej interpretacji, stwarzają możliwość ponownego odkrycia tekstu, jako potencjalnego źródła doświadczeń. Afirmując referencyjną niestabilność, prowokują do podjęcia indywidualnego wysiłku scalenia semantycznej warstwy przedstawienia. Przed kilku laty Piotr Gruszczyński w głośnym artykule o młodszych zdolniejszych przekonywał, że postawa Wilsona nie budzi z pewnością niechęci żadnego z młodych reżyserów, „jest bowiem usankcjonowaniem wolności wypowiedzi twórczej”. To zdanie, które spotkało się ze zdecydowaną polemiką ze strony bardziej konserwatywnej krytyki, odnosiło się także do Pani. Czy rzeczywiście postawa „amerykańskiego postmodernisty” bliska jest Pani rozumieniu reżyserskich powinności?

A. A.: Jedyłą rzeczywistą powinnością reżysera jest wypracowanie umowy, która określi warunki przebiegu teatralnego wydarzenia. Reżyser musi do niej przekonać aktorów; widzowie sami zdecydują, czy przyjąć jego propozycję, czy też ją odrzucić. Nakaz wierności wobec literackiego tekstu, konieczność tworzenia jego spójnej interpretacji, wymóg czytelności, zakorzenienia przekazu w zrozumiałym dla odbiorców kontekście — wszystko to, co bywa

traktowane jak teatralny dogmat, jest w istocie sprawą zmiennych historycznie konwencji. Wszystko to podlega zatem suwerennym decyzjom twórcy.

Co się zaś tyczy tak zwanej „wolności twórczej”, to w moim pojęciu jest ona świadomym i odpowiedzialnym przyjęciem reguł, które są wyznaczone przez indywidualny gust i sumienie artysty. Pozwalają one stworzyć na scenie własny porządek, harmonię, kosmos, a ponieważ ani gustu, ani sumienia zmierzyć nie można, podobnie jak nie można zmierzyć ludzkiej wyobraźni i wrażliwości, odpowiedzialność za współuczestników dialogu staje się tym większa. Dokonując interpretacji cudzego dzieła, przyjmuję je za swoje.

Granica interpretacji jest tylko poczucie zwykłej ludzkiej uczciwości, które pozwala mi ufać, że nie popuszczę porządku świata. Jeśli zburzę porządek autora tekstu, żeby postawić własny porządek w imię głębszego sensu: czytania rzeczywistości, moja interpretacja może się usankcjonować. Prawo to nadaje sobie twórca sam, lecz potwierdzić je może tylko odbiorca dzieła.

A. A.-S.: Pani twórczość zwykło się określać mianem „teatru obywatelskiego”, sztuki otwarcie zaangażowanej w naprawę świata. We wszystkich Pani spektaklach — niezależnie od tego, czy jest to inscenizacja klasyki, czy prapremiera gorącego jeszcze tekstu — niezwykle intensywnie wyczuwalny jest puls współczesności. Za każdym razem jest to jednak rzeczywistość uporządkowana przez bardzo ściśle estetyczne reguły. Można odnieść wrażenie, że odczuwa Pani gwałtowną niechęć wobec scenicznego realizmu, który z góry wymusza zawieszenie artystycznego eksperymentu. Lyotard dowodził, że trwanie przy realistycznej konwencji jest dziś wyrazem nostalgii za ładem, jednością, czytelnością, których brak ponowoczesnej rzeczywistości. Terapeutyczną funkcją dzieł realistycznych okazuje się podtrzymywanie stabilnego fantazmatu „tego, co istnieje”, zaspokajanie pragnienia rzeczywistości i tożsamości, opisywanej za pomocą „właściwych”, czyli powszechnie rozumianych reguł. Cel jest jeden — twierdzi filozof — obronić świadomość przed wątpliwością. Czy to są powody, dla których tak zdecydowanie odrzuca Pani realizm?

A. A.: Rzeczywiście, nie uznaję realizmu w teatrze — ani jako reżysera, ani jako widza — ale nie dlatego, że chcę sobie zarezerwować prawo do artystycznego eksperymentu czy — jak to zwykła określać krytyka — dążę do „odnowy języka teatru”. Scena nie jest dla mnie w pierwszym rzędzie polem formalnych doświadczeń; w teatrze interesuje mnie rozmowa, interakcja, potencjalność porozumienia. Realizm jest nieznosny, bo proponuje widzom umowę, która zakłada oszustwo. Oto udajemy, że nie jesteśmy w teatrze: nie odgrywamy, ale przeżywamy konflikty, nie konstruujemy, ale pokazujemy świat. Umawiamy się, że na sce-

nie może zmieścić się rzeczywistość, w całej swojej wielości i bekształcie. To nieporozumienie. Teatr, który udaje, że nie udaje, wystawia się na śmieszność. Dla mnie zasadnicza jest świadomość gry, a ta nie mieści się w realistycznych konwencjach. Jedyne przejawy realizmu, który chętnie akceptuję w teatrze, to realizm magiczny Krystiana Lupy, ale jego rzeczywistość teatralna niewiele ma przecież wspólnego z trójwymiarową ilustracją świata.

Formalny rygor, o którym Pani wspomniała, oczyszczenie sceny z wszystkiego, co zbędne, potrzebne mi jest do wytworzenia przestrzeni psychicznej, w której rozgrywa się interesujący mnie dramat człowieka jako „bytu intencjonalnego”. Człowieka zanurzonego w rzeczywistości pokawałkowanej, pozbawionej porządkujących współrzędnych, której najczęściej nie ogarnia; uwikłanego w relacje, których nie potrafi nazwać i nie rozumie. Takiego konfliktu nie da się zbudować za pomocą scenograficznych protez.

A. A.-S.: Oparcie się pokusie tworzenia „fantazmatu stabilnej rzeczywistości”, porzucenie „przezroczystych”, oswojonych konwencji wiąże się najczęściej ze świadomą problematyzacją reguł sztuki. Tak dzieje się także w Pani teatrze: badając rzeczywistość, bada Pani również naturę własnego medium. Wiele realizacji otwarcie — choć bez ostentacji — rzuca wyzwanie klasycznym pojętej definicji teatru. To odśrodkowe parcie ku przekroczeniu tradycyjnych reguł dzieła scenicznego najwyraźniej manifestuje się w wykorzystaniu multimedialnego instrumentarium, które grany „na żywo” spektakl zmienia częściowo w mechaniczną re-prezentację. W *Młodej śmierci* Grzegorza Nawrockiego te dwa porządki zachodziły na siebie w taki sposób, że ostatecznie trudno było oddzielić materialną rzeczywistość od tej, której materią było jedynie mechanicznie generowane światło. To przykład bodaj najwyrazistszy, ale mediatyzacja rzeczywistości, za sprawą której świat realny zanika, przesłonięty swoją wizualną reprezentacją, jest jednym z ważniejszych tematów całej Pani twórczości. Pokazując konsekwencje, jakie przynosi człowiekowi kultura symulaków, ujawnia Pani także łatwość, z jaką „autentyczne” teatralne doświadczenie ulega technicznej manipulacji. Nie wiem, na ile takie odczytanie pokrywa się z Pani intencją, niezależnie jednak, czy jest to efekt zamierzony, czy — powiedzmy — uboczny, kryje się w nim pewne niebezpieczeństwo. Przyczynia się on bowiem do zatarcia dystynktywnych cech teatru — nie przypadkiem pisano, iż scena Pani przedstawień z wolna „przeobraża się w ekran”. W świecie, w którym granica między życiem a fikcją jest tak trudno dostrzegalna, manifestujący swoją sztuczność teatr może pozostać „azylem rzeczywistości” — o ile sztuka ta nie ulegnie medialnej kontaminacji. Czy w multimedialnej technice nie dostrzega Pani niebezpieczeństwa?

A. A.: Obcowanie z ekranem niewątpliwie zakłóca odbiór rzeczywistości. Kamera widzi więcej, głębiej i bardziej dojmująco niż ludzkie oko. Obraz uzyskany na ekranie przez oko kamery jest intensywniejszy niż obraz zarejestrowany przez ludzkie oko. Za kamerą zwykle stoi jakiś operator, tak

więc rzeczywistość sącząca się do ludzkiej wyobraźni z ekranów jest już w jakiś sposób rzeczywistością zinterpretowaną. Odbiór tej interpretacji „przez szybę” wyzwała w moim odczuciu zaburzenia między fikcją i rzeczywistością, ponieważ nie dotyka fizycznie. Bezpiecznie i łatwo wprowadza wyobraźnię w stany, w które w rzeczywistości wejście nie byłoby możliwe. Moje doświadczenia z rzeczywistością multimedialną na scenie miały na celu pokazanie niebezpieczeństwa, jakie niesie ona dla wrażliwości ludzkiej. Odpowiedzią na *Młodą śmierć* była realizacja *Popcornu*: o telewizji bez telewizji. Wierzę, że scena jest ciągle miejscem, które może trzeźwić, ale skala rażenia mediów wobec tzw. „nizowej” skuteczności teatru jest porażająca. Teatr podnosi rzeczywistość do godności sceny, ale nią nie jest. Kreacja, która odbywa się w teatrze, jaki proponuję zarówno aktorom, jak i widzom, wymaga przytomności gry. Jest to przestrzeń wprowadzenia — na przemian — w stan transu i trzeźwienia. Przestrzeń kontrapunktowania. Współodczuwanie, żeby mogło się stać udziałem odbiorcy, wymaga od niego wysiłku emocjonalnego, jest także pewnym procesem myślowym, co w konsekwencji daje mu świadomość zdarzenia, w którym uczestniczy. Bez tej świadomości miałby prawo czuć się oszukiwany. Tak odpowiadając na Pani pytanie, mogę twierdzić, że o ile od technik multimedialnych, które oferują nam dużą ilość intensywnych bodźców przyjmowanych w samotności, możemy się uzależnić, o tyle od teatru nie. Teatr nie wsącza się niepostrzeżenie w nasz świat, jak przekaz płynący nieustannie z telewizora czy komputera. Do teatru trzeba przyjść, dokonując aktu woli, dzięki któremu przypadkowa zbiorowość staje się wspólnotą widzów.

Teatr może stać się „azylem rzeczywistości” tylko w sytuacji świadomości gry. Ażyl w tym miejscu rozumiem jako stworzenie przestrzeni rozróżnienia prawdy i fałszu. W takim teatrze technika multimedialna pozostaje jedynie środkiem, który nie zagraża jego istocie.

A. A.-S.: Cichy demontaż tradycyjnej koncepcji teatru przybiera w Pani twórczości różne formy. W *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci* Anety Wróbel poszła Pani jeszcze dalej, zmieniając teatralne doświadczenie współobecności w jego przeciwieństwo. Odwróceniu tyłem do sceny widzowie oglądali wyłącznie jej lustrzane odbicie. W ten sposób fizyczna obecność aktorów zmieniona została w bezcielesny obraz. Spektakl — zamiast wydierać się w obecności widzów, przynosząc kojące poczucie uczestnictwa w scenicznym kosmosie i zachęcając do prostej identyfikacji — objawiał się jako transmisja niedostępnej rzeczywistości. Zamiast „teatralnej komunii” widz musiał się zatem zmierzyć z frustrującym doświadczeniem separacji. Takie rozwiązanie otworło nowe pola rozumienia i odczuwania tekstu, ale stanowiło także asumpt do analizy natury sztuki teatru. Kwestionując właściwą teatrowi bezpośrednią współobecność aktorów i widzów, sugerowało, że jest ona wynikiem konwencji, a nie esencjonalną cechą teatru. Czy podobne chwytły wynikają ze świadomości

mei potrzeby eksploracji natury własnego medium, czy są raczej wynikiem konkretnych decyzji interpretacyjnych i nie wiążą się w Pani rozumieniu w spójny program?

A. A.: Teatr jest medium równie starym jak człowiek. Przyglądając się Człowiekowi, z jego skłonnościami do mimetyzmu, trzeba także przyglądać się medium, które jest dynamiczne i rozwija się lub, jak kto woli, unicestwia wraz z ludzką naturą. Decyzje interpretacyjne pozostają w związku nie z — jak Pani to nazwała — „potrzebą eksploracji natury własnego medium”, lecz raczej w związku ze świadomością dynamiki jego natury. Teatr w moim odczuciu to proces. Gdyby teatr zamknąć w konwencji i metody — stałby się martwy. O szkołach i metodach można mówić w porządku historycznym. Teatr współczesny rozumiem jako proces ku przyszłości. Stąd moja ciekawość samego medium jest równie silna jak ciekawość żywego człowieka w przestrzeni rzeczywistości, która się dzieje. Przymiotność gry jest tym, co powoduje, że człowiek staje się istotą dramatyczną. Jest doświadczeniem sprzeczności między intencją, która płynie z jego najgłębszego wnętrza, a koniecznością znalezienia się w relacji z innymi. Człowiek nieustannie zderza się z regułami gry obowiązującymi w każdej społeczności: z zewnątrz wyznaczanym przez system. Powstaje sytuacja dramatyczna — możliwość wyborów. Konflikt między intencją i regułą czyni człowieka w rzeczywistości — podobnie jak aktora na scenie — twórczym. Akty woli decydują, czy jest to twórczość o charakterze konstruktywnym, czy samounicestwiający.

A. A.-S.: Chętnie sięga Pani po dramaty, które akt językowego porozumienia stawiają pod znakiem zapytania, sugerując wyczerpanie języka jako narzędzia komunikacji i sposobu naszego bycia w świecie. Nieznośna deformacja języka w dramatach Wernera Schwaba jest świadectwem nieodwracalnego rozpadu tożsamości postaci; bohaterowie dramatów Stiga Larssona prowadzą dialog pozorny, nie rozmawiając, a raczej mówiąc obok siebie; Krzysztof Bizio zaburza w *Toksynach* tradycyjną formę dramatu, tworząc asymetryczną sytuację, w której jedna z postaci dialogu pozbawiona jest możliwości swobodnej wypowiedzi. Pani dopełnia ten zatrzymany jakby w pół drogi gest autora i w swojej telewizyjnej realizacji zmienia kalekie rozmowy w serie monologów wypowiedzianych wprost do kamery. Milczącym partnerem postaci staje się widz, jakoś mimowolnie odpowiedzialny za komunikacyjną porażkę. Czy teatr tak zdecydowanie manifestujący świadomość współczesnego kryzysu komunikacji ma do zaproponowania swoim widzom jakiś „wariant pozytywny”? Czy istnieje alternatywa wobec narastającej niemożności porozumienia? A może jest nią sam teatr?

A. A.: Mam nadzieję, że teatr przez fakt obnażania używania języka staje się jego strażnikiem. Pokazując, jak słowa tracą swoje umocowanie w rzeczywistości, jak pęka ich więź ze światem, jak rozmywa się obszar odniesienia, teatr uświadamia mechanizm zatracania istoty języka: precyzji, a nawet możliwości porozumienia. Istniejemy w prze-

strzeni słowa, przy jego działaniu budujemy, zrywamy lub płacemy więzi z innymi ludźmi. Mam wrażenie, że z powodu intensywnie rozwijających się technik komunikacyjnych żyjemy w zalewie słowa mówionego, które zmienia się w ciąg bezznaczeniowych szumów. Potoki słów docierające do nas nieustannie z mediów, najczęściej niemające związku z naszym życiem, nie są sprawdzalne w żaden doświadczalny sposób, bo nie dotyczą realnie doświadczanej przez nas rzeczywistości. Wyobraźmy sobie ciszę, która zalegałaby wokół nas, gdyby umilkły media. W tej ciszy słowa znów mogłyby być słyszalne.

Język jest zależny od człowieka, który nim włada, ale także pozostaje w jego władaniu. To sprzężenie zwrotne stawia człowieka w sytuacji dramatycznej. Zużywając słowo, jesteśmy jednocześnie świadkami jego zużywania. To proces, który dzieje się w nas i wokół nas, bez udziału naszej woli i najczęściej bez świadomości. Teatr jest jednym ze sposobów, może nie tyle powstrzymywania owego procesu — nie jestem wyznawcą naiwnej wiary w potęgę sztuki — ale poszerzania przestrzeni naszej świadomości.

A. A.-S.: Wiadomość, że pracuje Pani nad *Wyzwoleniem* zelektryzowała teatralny światek. Krytycy, nieustraszeni od 15 lat zadający pytania o to, kto w nowych warunkach odważy się sięgnąć po nasz wielki narodowy repertuar, wstrzymali oddech. W pierwszej chwili może się wydawać, że taka decyzja to gest samobójczy. Jak w dzisiejszej rzeczywistości mogą brzmieć monologi Konrada, który zjawia się w krakowskim teatrze, by mocą sztuki wyzwolić pogrążony w chocholim tańcu naród? Kim dla widza będzie bohater *Wyzwolenia*, postać o niejasnym, złożonym statusie — metateatralny, metaliteracki konstrukt; pogrobowiec Mickiewiczowskiego Konrada, ale również Kordiana, Prometeusza, Orestesa, Edypa; autoironiczne alter ego dramaturga? Jak tekst, który wymaga tak rozległych kompetencji odbiorczych, zaistnieć może w teatrze Anny Augustynowicz, w którym zwykliśmy spotykać się z — wedle Pani określenia — bohaterami codzienności? I wreszcie jak ustrzec spektakl przed prymitywnymi aktualizacjami, w rodzaju tytułu jednej z pierwszych prasowych recenzji: *Wyspiański idzie do Unii*?

Tymczasem Pani deklarowała, że *Wyzwolenie* jest dla Pani i zespołu spektaklem głęboko osobistym i w jakimś sensie stanowi sumę dotychczasowych poszukiwań.

A. A.: W pewnym momencie nabrałam takiego przekonania i zidentyfikowałam się z tym spektaklem — niezależnie od tego, jak zostanie on przyjęty przez widzów i krytykę. Ale wcześniej długo mocowałam się z wątpliwościami. Czytałam *Wyzwolenie* i odkładałam, myślałam: nie ma o czym. Bezpośrednim impulsem stało się obejrzenie telewizyjnej rejestracji spektaklu Konrada Swinarskiego. Wiedziałam to przedstawienie przed laty, jeszcze jako studentka. Niczego wtedy nie rozumiałam, ale wyszłam z teatru porażona przepiętną energią, siłą aktorstwa Jerzego Treli. Teraz, z perspektywy własnych reżyserskich doświadczeń, mogłam w pełni docenić fenomenalny warsztat Swinarskie-

go, ale uderzyło mnie, że Konrad w interpretacji Treli sprzed dwudziestu kilku lat dziś brzmi jak lider narodowej partii. Przy całej swojej przenikliwości, głębi, to jednak był w pierwszym rzędzie teatr aluzji — aktualny, ostry, polityczny. Zamknięty w szpitalu psychiatrycznym Konrad zmagał się z siłami, które zniewalają nie tylko artystę, ale także zniewalają naród. Istniało oczywiście wiele analogii między czasem, w którym powstał dramat, a rzeczywistością, w której osadzone było przedstawienie Swinarskiego. Mechanizm aktualizacji funkcjonował doskonale, napędzany dodatkowo energią widowni, gotowej samodzielnie budować aluzje. Ale przecież Wyspiański nie był narodowcem-radykałem, nie polityka w istocie interesowała go w teatrze.

Postanowiłam zobaczyć, co jest u Wyspiańskiego pod zajeżdżaną w szkołach warstwą narodowo-wyzwoleńczą. Złożyliśmy razem z zespołem, że żyjemy w wolnym kraju. Wykreśliłam więc to wszystko, co związane jest z politycznym zniewoleniem i wtedy bardzo wyraziście objawił się konflikt, który wydał nam się głębokim jądrem tekstu. Mam na myśli kwestię wolności człowieka jako osoby dramatu, a więc człowieka istniejącego wobec innych. W scenie z maskami mamy do czynienia z dramatem egzystencjalnym, który nie ma nic wspólnego z doraźną polityczną aktualnością i wyrasta także ponad najszerzej nawet pojętą problematykę narodowej tożsamości.

A. A.-S.: Przyznam się, że kiedy przed naszą rozmową na nowo przeczytałam *Wyzwolenie*, nie mogłam się uwolnić od skojarzeń ze *Ślubem*. Właśnie akt II wbrew historycznoliterackiej logice „czytał mi się” tekstem Gombrowicza i to w psychoanalitycznej perspektywie, tak jak *Ślub* interpretowali Jan Błoński czy Danuta Danek. Konrad, jak Henryk, powołuje spektakl, który wymyka się spod jego kontroli. W scenie z maskami konflikt przenosi się w przestrzeń Konradowej jaźni. Bohater Wyspiańskiego, znów jak Henryk, jest tu „sam, ale nie sam”. Mimowolny dialog, który prowadzi z maskami, podważa „samoistność” postaci. W uporczywym zmaganiu się z tym innym w sobie — nieokreślonym i jednocześnie nieuniknionym — Konrad usiłuje zyskać samoświadomość. Ale koncepcja świadomości jest tu bardzo nowoczesna. To nie jest świadomość suwerenna i samowystarczalna, władna w pełni poznać samą siebie; już raczej współczesne, zdezonizowane i kalekie cogito. Najgłębsza samowiedza prowadzi do odkrycia tej ułomności. „Otoczeni jesteśmy lasami, u skraju których stoją Sfinksy — mówi w pewnym momencie Konrad — i samym tym, że u skrajów leśnych stoją i że są, każą się domyślać tajemnicy”. „Zrozumienie jest najstraszniejszym” — stwierdza gdzie indziej — dla Edypa świadomość była śmiercią. Pomyślałam, że choć łączenie tych dwu tekstów wydaje się może absurdałne, to właśnie może być droga, którą Pani wybrała.

A. A.: I nie myliła się Pani! Moje myślenie o *Wyzwoleniu* także zapośredniczone było przez *Ślub*, choćby dlatego, że długo wahałam się, który z tych dramatów wystawiać.



Popcorn. Reż. A. Augustynowicz. Teatr Współczesny, Szczecin.
Fot. M. Biczak

Czytałam je równolegle, ostatecznie postanowiłam jednak zapytać nie tylko o kondycję człowieka, ale także o kondycję artysty — bo to jest powód, dla którego robi się *Wyzwolenie*. Niemniej doświadczenie Gombrowicza, które miałam już za sobą dzięki pracy nad *Iwoną*, z pewnością pomogło mi mocować się z Wyspiańskim. Nie tylko w perspektywie dramatu Konrada, ale także przy komponowaniu *Polski współczesnej* — tego polskiego dell'arte, groteskowego spektaklu naszej mentalności. Obaj dramaturdzy dobierali się do niej z równą bezkompromisowością i obaj pokazywali w gruncie rzeczy te same mechanizmy, choć czynili to w różnej formie.

Inna rzecz, że Gombrowicz nieustannie towarzyszył nam w pracy, śmiejąc się z masek, które sami sobie nakładaliśmy. Jego chichot sprawiał, że wszystko, co wchodziło na scenę, wchodziło dwa razy. Z każdego pierwszego rozwiązania trzeba było się wycofać, bo wszystkiemu Gombrowicz przyprowadzał głębę...

Uznaliśmy z zespołem, że każdy, kto mówi swoim głosem publicznie, uzurpuje sobie prawo do bycia artystą. Każdy z nas mógł więc przez siebie, bardzo osobiście, czytać Konrada. Bohater Wyspiańskiego przychodzi na naszą scenę nie „z raju czy piekła”, jak głosi tekst jego monologu, ale stąd i teraz. Jest człowiekiem urodzonym w określonym czasie, pod określoną szerokością geograficzną, jak my zawieszonym mentalnie między Wschodem a Zachodem. Kimś, kto pod nogami ma scenę intensywnego dramatu. Kimś, kto jak my poszukuje odpowiedzi na pytania o sens aktu swojej kreacji, o powód, który daje mu prawo stawać przed widzami. Za Wyspiańskim zadajemy więc osobiste pytanie o naturę relacji między artystą i odbior-



Wyzwolenie. Reż. A. Augustynowicz. Teatr Współczesny, Szczecin. Fot. M. Biczuk

cą, który powinien stać się świadkiem, ale i współtwórcą dzieła. To jego „przytomność gry” jest dla nas stawką.

Dzięki takiemu podejściu udało się nam, jak sądzę, zdjąć z dramatu część ogromnego balastu kulturowej i literackiej tradycji, z którą Wyspiański prowadzi głęboki dialog, ale która nie tylko dla współczesnego widza, lecz po prostu w toku żywego przedstawienia nie jest do ogarnięcia.

A. A.-S.: *Wyzwolenie* ma charakter dramatu subiektywnego. Feliks Konieczny pisał, że jest to nie tyle dramat, co osobliwa liryka, „publiczna spowiedź przybrana w formę spowiadania innych”. Jeśli tak, to rzeczywistym podmiotem tej liryki nie jest Konrad, tylko autor poetyckich didaskaliów, w których najpełniejszy wyraz znajduje świadomość ambiwalentnej natury teatru, autoironia twórcy i sceptycyzm co do skuteczności sztuki.

A. A.: Gdybym jeszcze raz robiła *Wyzwolenie* albo gdybym potraktowała mój spektakl jako „work in progress”, pewnie w przyszłości widzowie usłyszeli by z sceny te niezwykle didaskalia. Wiele nad tym myśleliśmy, bo rzeczywiście w didaskaliach najpełniej zapisana jest Wyspiańskiego filozofia teatru, która jest także przeze mnie oswojoną filozofią. Przez chwilę był nawet projekt, żeby tekst didaskaliów zaproponować Jerzemu Treli. Z wielu względów tylko on mógłby to zagrać. Nie chodzi jedynie o jego rolę u Swinarskiego, ale także o nasze osobiste doświadczenia — zwłaszcza moje i Grzegorza Falkowskiego — Konrada. Dla nas obojga Jerzy Treli był ważnym nauczycielem, poetą teatru naszej młodości. Ale ostatecznie — powiem szczerze — nie odważyłam się do Treli zadzwonić. Do końca, do premiery była w nas niepewność, czy jest w ogóle powód, żeby zawracać głowę artyście tej klasy. Kiedy tak mocowaliśmy się i z tą decyzją, i z samym *Wyzwoleniem*, zrozumieliśmy w pewnym momencie, że nie wolno nam uciekać się do pomocy z zewnątrz. Że musimy sobie porażać sami: ponieść tyle, ile damy radę udźwignąć.

A. A.-S.: Teraz rozumiem, co miała Pani na myśli, mówiąc, że jest to dla całego zespołu głęboko osobisty spek-

takl. Czy może Pani powiedzieć, czym w Waszym przedstawieniu są tytułowe „wyzwoliny”?

A. A.: Gdybym miała dziś, po tym doświadczeniu z zespołem ludzi, z którym pracowałam, powiedzieć, na czym polega dramatyczny proces wyzwolenia, to powiedziałabym, że jest to wyzwalamie się — codziennie, każdorazowo od nowa — ku świadomości, ku przytomności nie tylko tej sceny wykreowanej w teatrze, ale także sceny rzeczywistości. Możliwe oddzielanie prawdy od kłamstwa, istoty od pozoru, działania od gestu, duszy od maski. To proces nigdy niedokonany.

A. A.-S.: „Tylko sztuka zdolna jest przeniknąć artystyczną konstrukcję życia” — w tym miejscu Wyspiański zdaje się zgadzać ze swoim bohaterem. Niewyczerpany metateatralny potencjał *Wyzwolenia* nie ogranicza się do autoreferencyjnych odniesień: rozróżnienie i konfrontacja teatru i życia prowadzi tu ostatecznie ku analogii mechanizmów sceny i świata. Dramaturg traktuje świat jako artystyczną kreację i w miejscu ekspresji rzeczywistości umieszcza świadomość mechanizmów jej konstruowania. Idzie, jak sądzę, o to, by życie rozpoznało się w swojej teatralności.

A. A.: Rozumieliśmy ten dramat jako nieustanne odkrywanie teatralności zarówno na scenie, jak i w życiu. Podstawowym budulcem rzeczywistości przedstawionej jest tu sama materia teatru — powołany przez dramaturga fikcyjny świat odwzorowuje i ujawnia mechanizmy, dzięki którym powstał. Uwaga widza przenosi się w ten sposób z fabuły na konstrukcję teatralnego świata, bo śledząc losy postaci, widz odkrywa także sam proces modelowania scenicznej rzeczywistości. Tu objawia się bliskość Wyspiańskiego z Szekspirem, do którego w *Wyzwoleniu* jest tak wiele bezpośrednich odniesień. Później zyskana dzięki metateatralnej konstrukcji „przytomność gry” obejmuje także realną rzeczywistość. W moim przekonaniu prowadzi to do odkrycia, że jedyną dostępną nam wolnością jest świadome przyjęcie reguł gry. W istocie alternatywa „być czy grać”, rozwiązywaniu której oddaje się Konrad, jest z gruntu fałszywa. On rozwiązuje problem nie do rozwiązania i dlatego jest „w dramacie”. Grać można, jedynie udając, fałszując, grać z maską przyrośniętą do twarzy, albo też można — jak Szekspirowskie postaci — tym samym gestem stwarzać rolę i ją demaskować.

Poszerzające się w ten sposób pole świadomości — także świadomości sztuki, którą się uprawia, i swojej w niej roli — powoduje, że do każdej kolejnej rzeczy podchodzi się z coraz większym lękiem. Ten lęk trzeba wytrzymać, nie można go zagłuszać, zrzucać ciężaru, który wraz z nim dźwigamy. Istotą jest podejmowanie wysiłku.