

Violetta Sajkiewicz

ZANIKAJĄCA RZECZYWISTOŚĆ

O TEATRZE ANNY AUGUSTYNOWICZ

1.

Obrazy, jakie dwieście lat temu jeden z pionierów fotografii, Thomas Wedgwood, uzyskiwał na powleczonego azotaniem srebra płytkach, błakły w świetle. Dziś mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. To rzeczywistość zanika, wypierana przez postępującą precesję symulaków – obrazów pozbawionych odniesienia, kopii bez oryginałów. Pojęcie autentyczności traci swój sens. W Baudrillardowskiej hali luster obraz zastąpił pierwowzór. W miejsce rzeczywistości podstawione zostały jej znaki, my zaś niczym więźniowie przykuci do ścian Platońskiej jaskini, zostaliśmy skazani na oglądanie dalekich refleksów realności błakających się na ustawionych przed nami ekranach. Pozorów, które będąc kopią kopii są „nieskończenie zdegradowaną ikoną, nieskończenie zatartym podobieństwem”¹.

¹ Jean Baudrillard *Precesja symulaków*, przełożył Tadeusz Komendant, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. Ryszarda Nycza, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

W świecie, w którym rzeczywistość jest wypierana przez symulakra, jedyną dostępną naocznością są idole i zwierciadlane odbicia. Tak w każdym razie zdaje się sądzić Anna Augustynowicz. W reżyserowanych przez nią spektaklach stara metafora wielkiego teatru świata nabiera nowego znaczenia. W dobie dominującej wizualności i proliferacji obrazów rzeczy stają się niemal przezroczyste, bliskie, pozbawione perspektywy, scena zaś przeobraża się w ekran. Nie od razu, co prawda, lecz w wyniku stopniowej ewolucji. W *Małym dworku Witkacego*² (1997) szczecińska reżyserka konstruuje przestrzeń, zaczynając – zgodnie z zasadami określonymi przez Leona Battistę Albertiego – od zakreślenia czworoboku o kątach prostych, który stanowi „jak gdyby otwarte okno, przez które widać historię”³.

² Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie spektakle wystawiono w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. (Red.)

³ Leon Battista Alberti *O malarstwie*, przełożyła Maria Rzepińska, w: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybór i oprac. Jan Białostocki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1978.

Otoczona ramą scena przekształca się w wypełniony fantomami, gigantyczny landszaft, na którym ujrzyć można bujające się na huśtawce Widmo. W *Powrocie skazańca* Stiga Larssona (1998) Augustynowicz idzie jeszcze dalej: rzeczywistość przedstawiona – negatywna wersja *Nieoczekiwanego* Ilii Repina – upodabnia się do pokrytego poczerniałym werniksem malowidła. Mnożą się poziomy reprezentacji. Matka przybiera pozę *Madonny w grocie* Leonarda da Vinci, a w scenach wspomnień na tylnej ścianie sceny pojawiają się projekcje świetlne wyobrażające między innymi wzburzone morze.

Rzeczywistość postrzegana jest przez otwarte okno obrazu, ale też, jak w *Naczelnym* Stiga Larssona⁴ (1993), sama staje się obrazem. W przestrzeni spektaklu zostaje wpisany świat zewnętrzny: zapadający zmierzch i poruszane podmuchami wiatru gałęzie kasztanowca. Płaszczyzny okien rozświetlających Malarnię i przeszkłone, ruchome parawany, które w *Siostrach, braciach* tego samego autora (1995) zakreślają granice terenu gry, przekształcają się w „ekrany niedoskonałości”. Tworzą się obszary nieciągłości, przestrzeń ulega fragmentaryzacji. Rozbita na sekwencje łączy, a zarazem przeciwstawia sobie miejsca realne i ich iluzje; jest równocześnie zamknięta i otwarta. Znika różnica między rzeczywistością i jej obrazem, prawdą a złudzeniem. Mnożą się kopie i fałszywe wizerunki. W sztuce Anety Wróbel *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci?*⁵ (Teatr Pleciuga w Szczecinie, 2000) widok, jaki w zamkniętej złożonymi ramami, prostokątnej tafli



Stig Larsson *Powrót skazańca*, Teatr Współczesny, Szczecin 1998.

Fot. Marek Biczysk

lustra oglądają siedzący tyłem do sceny widzowie, jest już tylko cieniem cienia, złudzeniem, projekcją wyobraźni niekochanego Dziecka. Pierwowzór znika w grze zwierciadlanych refleksów; jedynej rzeczywistości, jaka dana jest publiczności.

W spektaklu *Kocham. Nas troje* Marka Koterskiego⁶ (1998) lustra zawieszane w głębi sceny są zmatowiałe, odbijają światło, lecz widzowie nie mogą ujrzyć w nich własnych twarzy. Nie w nich bowiem, lecz w obecnym tylko domyślnie ekranie telewizora przeglądają się bohaterowie, Adaś i Gosia – kochankowie, których życie upływa na wspólnym oglądaniu telewizji. Również w *Zagraj to jeszcze raz*, Sam Woody Allena (1994) ekran pełni funkcję „zwierciadła duszy”, dając wgląd w psychikę nadwrażliwego i nieśmiałego intelektualisty – Allana Felixa. Scena teatralna zostaje utożsamiona z symboliczną przestrzenią jego samotności. Wyobraża wnętrze mieszkalne, w którego centrum umieszczono okrągły tapczan: miejsce rozkoszy i niespełnienia; kozetkę w gabinecie psychoanalityka, a zarazem

⁴ Druk. w *Dialogu* nr 6/1992.

⁵ Druk. w *Dialogu* nr 4/1999.

⁶ Druk. w *Dialogu* nr 11/1997 i 2/1998.



Aneta Wróbel *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci*, Teatr Pleciuga, Szczecin 2000.

Fot. Zbigniew Niecikowski

oś świata, wokół której kręci się życie bohatera. Drugim ośrodkiem tej przestrzeni jest umieszczony w głębi pusty ekran kinowy. Martwa atrapa, ale też symbol powołujący do życia rzeczywistość, w której ekranowa fikcja miesza się z urojeniami i fantazjami Felixa. Wszystko, co dzieje się na scenie, jest projekcją jego marzeń. W symbolicznym zwierciadle jego wyobraźni – w otoczonym rzędem kolorowych żarówek, tandetnym lustrze, jakie spotyka się w garderobach aktorskich – on sam, jego była żona, liczne, niedoszące kochanki i ekranowy idol, Humphrey Bogart, zdejmują i nakładają coraz to inne maski.

W pierwszej scenie przedstawienia Felix po raz kolejny ogląda film z Bogartem. Ze wzrokiem utkwionym w widownię wpatruje się w wyimaginowany telewizor. Na jego twarzy odbijają się refleksy migotliwego światła. Jest zwierciadłem, w którym przeglądają się widzowie. Włączeni w krąg ekranowej iluzji, stają się częścią fikcyjnej rzeczywistości kreowanej w jego umyśle, częścią przestrzeni rozpiętej między fantazjami

seksualnymi a światem kina, rolą życiową a teatralną, prywatnością a byciem wystawionym na widok publiczny. Wszystko jest tu tylko pozorem, grą cieni, którą w innych spektaklach zrealizowanych przez Annę Augustynowicz w Teatrze Współczesnym: *Magnifikacie* Włodzimierza Szturca⁷ (1995) i *Snie nocy letniej* (2000) ujrzeć można na jasnym płótnie ekranu-horyzontu.

Felix żyje w świecie wyobrażeń, w nim próbuje zdefiniować siebie samego, określić swoje „ja”. Sytuację, w jakiej się znalazł, można porównać z Lacanowską fazą lustra, w której poszukujący swej definicji podmiot identyfikuje się z własnym odbiciem, sposobem, w jaki jest reprezentowany. Zatem tym, co konstytuuje go na najbardziej pierwotnym poziomie, jest widzialność, spojrzenie pochodzące z zewnątrz. Jednak w zwierciadle telewizyjnego ekranu Felix nie tyle rozpoznaje własną tożsamość, ile unicestwia ją. Jego chwiejne „ja” rozplywa się w zetknięciu z osobowością ekranowego idola, jest przez

⁷ Druk. w *Dialogu* nr 12/1994.

niego zawłaszczane i unicestwiane. Wpatrzony niczym w źródło w powierzchni ekranu, traci poczucie realności, żyje już tylko po drugiej stronie lustra. Jak zakochany w swym odbiciu Narcyz zostaje całkowicie pochłonięty przez ekran/zwierciadło/źródło, stanowiący centrum jego świata.

2.

Anna Augustynowicz umieszcza akcję reżyserowanych przez siebie przedstawień w przestrzeni wytwarzającej i relacjonującej zdarzenia, konkretnej, a jednocześnie abstrakcyjnej, spajającej i przeciwstawiającej sobie miejsca realne i wyobrażone. Jak choćby w *Młodej śmierci* Grzegorza Nawrockiego⁸ (1996), gdzie wyznaczający umowne granice terenu gry, wyrysowany białą kredą kwadrat jest rzutem, odwzorowaniem na deskach scenicznych zawieszonego w górze ekranu. Albo na odwrót – obie opcje wydają się tak samo uprawnione. Wszystko wystawione jest na widok publiczny. Nie ma sfery „poza sceną”, przestrzeni tajemniczy. Skoro zaś nie ma różnicy między światem a obrazem, to istnieje tylko jeden obszar powszechnej dostępności – świat hiperrealny, w którym prawda i fałsz są od siebie nieodróżnialne.

Sugerując widzom, że znaleźli się w kinie lub przed ekranami telewizorów, reżyserka desakralizuje przestrzeń teatru, a równocześnie, dzięki zastosowaniu efektu obcości, burzy typową dla filmu iluzję rzeczywistości. Dystansuje się zarówno od pokazywanych przez siebie sytuacji, jak i od naiwnego

utożsamienia rzeczywistości teatralnej i filmowej. Nie „wciąga” widzów w akcję, lecz czyni ich obserwatorami wydarzeń. Dlatego, jakby w nawiązaniu do Brechtowskiego efektu obcości, na zawieszonym w głębi sceny ekranie pojawiają się napisy z tytułami poszczególnych nowel i informacjami o twórcach przedstawienia. Dystans do wydarzeń scenicznych dodatkowo potęguje projekcja videoklipów z udziałem Konrada Piwickiego; songów-komentarzy, które, niczym wystąpienia chóru w antycznej tragedii ostrą pointą podsumowują poszczególne epizody *Młodej śmierci*.

Jednak poetyka spektaklu nawiązuje nie tyle do tradycji teatru epickiego, ile do typowego dla mass mediów sposobu obrazowania. Pokazywane w nich krwawe sceny nikogo już nie szokują. Nadmiar przemocy i zimny obiektywizm przekazu telewizyjnego skutecznie zagłuszyły naszą



Grzegorz Nawrocki *Młoda śmierć*,
Teatr Współczesny, Szczecin 1996.

Fot Marek Biczysk

⁸ Druk. w *Dialogu* nr 8/1995.

zdolność do empatii, znieczuliły i wystudziły emocje. Taki też, zimny i beznamiętny, jest świat, w którym żyją bohaterowie sztuki Nawrockiego. Poza horyzontem ekranu skrywa się pustka. Zagubieni i wykorzeni, za prawdziwą przyjmują filmową fikcję, która wydaje się im łatwiejsza do oswojenia od rzeczywistości, bo nie ma w niej miejsca ani na uczucia, ani na jakiegokolwiek głębsze relacje międzyludzkie.

Otoczający ich świat przepelniony jest agresją. Brutalność nic nie kosztuje i nie budzi refleksji. Zło, pozbawione jakichkolwiek trwałych konsekwencji, ekscytuje. Nierealne i abstrakcyjne, staje się samo dla siebie wartością. Anna Augustynowicz – pokazując drastyczne, wstrząsające swoim okrucieństwem morderstwa dokonane przez młodocianych przestępców w formie projekcji filmowych – uchroniła spektakl przed naturalizmem i niezamierzoną śmiesznością, ale również uprzytomniła widzom, jak bardzo zobojętnieli na pokazywaną w mediach przemoc. Na ekranie kłębią się obrazy gwałtu i zapisy zbrodni: uczeń szkoły średniej morduje matkę kolegi (*Młotek do czaszeczki*), syn zabija ojca (*Horror z ojcem*), a inny chłopak wiesza swoją dziewczynę, by ukarać ją za zdradę (*Małolaty*). Jednak reżyserki nie interesują psychologiczne źródła tych szokujących czynów: niuansy inicjacji seksualnej, zawirowania uczuciowe czy maskowana brutalnością samotność. Interesuje ją wpływ, jaki media wywierają na nasze postępowanie. Nadmiar prezentowanych w nich informacji prowadzi do obojętności. Wszystko dzieje się zbyt pośpiesznie, nieuważnie, by mogło mieć jakiegokolwiek trwałe konsekwencje.

Następujące po sobie szybko i bez wyraźnego następstwa przyczynowo-skutkowego sekwencje filmowe, dzieło współpracującego z reżyserką – Davida Perkinsa, są substytutem doświadczeń, przeżyć i wyobrażeń

postaci występujących w *Młodej śmierci*. Tworzą bricollage przypominające efekt skakania pilotem po kanałach, obrazową papkę, na którą składają się scenki dokumentalne ze szczecińskich ulic i nakręcone specjalnie dla potrzeb spektaklu sekwencje fabularne. Przestrzeń pulsuje w rytmie zmieniających się w zawrotnym tempie obrazów i dźwięków. Przesycone przemocą kreskówki – jak choćby ta, w której postać na wózku inwalidzkim roztrzaskuje się o ścianę – sąsiadują z obrazami psychodelicznych wizji i spotami z wiadomości telewizyjnych. Fragmenty filmów science fiction przeplatają się ze scenami erotycznymi i migawkami z wojskowych poligonów. Oglądamy wybuchające pociski i budynki rozlatujące się niczym domki z kart, najazd kosmitów niszczących wszystko, na co tylko natrafią na swej drodze i cybernetyczną superwoman, która dosłownie poraża swych niefortunnych kochanków nieokiełznaną potencją seksualną.

Zbrodnie popełniane przez bohaterów *Młodej śmierci* są przedłużeniem sekwencji filmowych, jeszcze jedną ekranową historią, jakich dziesiątki codziennie można zobaczyć w telewizji. Prerażona kobieta zaczyna się cofać, Bartek kilkakrotnie uderza ją młotkiem w tył głowy. Syn zarzuca szalik na szyję ojca, dusi, ciągnie ciało. Potem beznamiętnie opowiada kolegom o tym, co uczynił, i pokazuje schowane w bagażniku zwłoki. Ciało powieszony dziewczyny bezwładnie huśta się na zaciśniętym na jej szyi sznurze. Reżyseria łagodni dosłowność tych scen. Odrealnia je, pokazuje w zwolnionym tempie lub – jak w etiudzie *Małolaty* – jako obraz negatywowo, powodując, że stają się równie iluzoryczne, jak gra komputerowa.

Sceny przemocy osaczają widzów. Są prezentowane w tak zagęszczony, zdynamizowany dawce, że sprawiają wrażenie surrealistycznego wideo-

klipu. Zmieniają się zbyt szybko, by można było poddać je refleksji. Szum informacyjny i postmodernistyczna rozrzutność znaków sprawiają, że umyka ich pierwotny sens. Następujące po sobie z zawrotną szybkością sekwencje filmowe tną czas na małe odcinki, przez co powstaje wrażenie zatrzymania łańcucha następstw, przyczyn i skutków. Ów gorączkowy, bezcelowy ruch powoduje, że czas, zamiast być, jak niegdyś, wektorem, staje się „pędem bez strzałki kierunkowej”⁹. Koło się zamyka. Prędkość zmusza do coraz większego pośpiechu, a ten, paradoksalnie, rodzi pustkę. Wydarzenia dzieją się zbyt szybko, by mieć jakiegokolwiek znaczenie, ponieważ nie ma czasu na znaczenie. Pozostaje tylko, jak zauważył Baudrillard, oglupienie w obliczu zmieniających się co chwila obrazów, których jest zawsze więcej niż zdołamy zobaczyć i odnotować.¹⁰ Rzeczywistość sceniczna nabiera schizofrenicznego charakteru, jest nadmiernie bliska, zdecentralizowana, poddana dyktatowi natychmiastowego następstwa obrazów. Schizofrenik nie potrafi określić granic swojej osobowości, nie potrafi już być lustrem, jest tylko ekranem. Próbując dotknąć swojej podobizny, natrafia jedynie na chłodną, szklaną taflę. Nie jedyna to przypadłość współczesnego człowieka, bowiem, jak w *Młodej śmierci* przekonuje Anna Augustynowicz, w coraz większym stopniu jest on także



Gabriela Zapolska *Moralność pani Dulskiej*,
Teatr Współczesny, Szczecin 2000.

Fot. Marek Biczysk

pyknoleptykiem, którego zmysły, choć przytomne, pozostają nieczułe na zewnętrzne wrażenia.

3.

Media depersonalizują i uprzedmiotowiają obiekty swoich zainteresowań, redukując „ja” do publicznej maski. Ustanawiają hierarchię władzy, strącają w otchłań zapomnienia lub wynoszą na szczyty sławy kolejne kreowane przez siebie gwiazdy, które, uwięzione w pułapce widzialności, poddawane są nieustannemu nadzorowi. Działanie tego mechanizmu zostaje pokazane w *Balladynie* (1998). Finałowa scena spektaklu przekształca się w talk show, w trakcie którego publiczność osądza gości

⁹ Zygmunt Bauman *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.

¹⁰ Por. *Gra resztkami*, rozmowa z Jeanem Baudrillardem, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, pod red. Stanisława Czerniaka i Andrzeja Szahaja, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996.

zaproszonych do telewizyjnego studia. Na zawieszonym w głębi sceny ekranie widać zbliżenie twarzy oskarżającej córkę Wdowy, bliżej siedzi odwrócona do niej tyłem Balladyna.

Telewizyjne kamery przeobrażają się w narzędzia tortur. Zgromadzeni przy podium reporterzy śledzą reakcje królowej. Każdy najdrobniejszy grymas pojawiający się na jej twarzy jest natychmiast przez nich rejestrowany i pokazywany na telebimie.¹¹ Nie jedyny to ekran pojawiający się w tym przedstawieniu, podobną bowiem rolę spełnia tożsamy z centralnym terenem gry jasny prostokąt podłogi. Wyobraża salę zamkową i malowaną błękitnym światłem toń Gopła, lecz nade wszystko wyznacza pole widzenia. Podobnie będzie – w *Moralności pani Dulskiej* (2000) – nadzorca nie jest już potrzebny, skoro do starczy sama możliwość bycia obserwowanym.

Granice widzialności mogą zostać zakreślone w jeszcze inny sposób. Wnętrze zamieszkiwanego przez Dulskich zimnego, metalicznie połyskującego apartamentu oddziela od widzów iluzoryczna szyba czwartej ściany. Za sprawą ramy otaczającej przerzeń gry scena upodabnia się do gabloty, okna wystawowego poddanego natrętnym spojrzeniom podglądaczy. W tym dwubiegunowym układzie z jednej strony znajdują się aktorzy, z drugiej – patrzący jakby przez dziurkę od klucza widzowie. Niczego nie da się tu ukryć, nigdzie nie można schować się przed natrętnymi spojrzeniami gapiów. Klatka pułki scenicznego przeobraża się w laboratorium, w którym jaźń po-

staci scenicznych zostaje poddana szczegółowemu badaniu. W podobnie klaustrofobicznej scenerii pokoju kąpielowego, niczym w gabinecie psychoanalityka, bohaterki *Bez czułości* Clare McIntyre¹² (1995) wyrzucały z siebie najintymniejsze zwierzenia. W akcie teatralnego ekshibicjonizmu obnażane były ich obsesje i lęki. W równie sterylnej, wychłodzonej przestrzeni dokonuje się wivisekcja emocjonalnego spustoszenia, jakie w *Agnès Catherine Anne*¹³ (Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 1997) stało się udziałem dziewczynki żyjącej w kazirodczym związku z ojcem. Na tiulowej siatce, jak na papierowym ekranie rozpiętym we wnętrzu camera obscura, utrwalone zostają ludzkie emocje. Anatomia



Catherine Anne Agnès, Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń 1997.

Fot. Stanisław Wojciech Reszkiewicz

uczuc staje się obiektem zimnej, obiektywnej obserwacji. Jej przedmiotem może być także pojmwana w makro- i mikroskali Historia, zamrożona w pierwszym akcie *Miłości na Krymie* Mrożka¹⁴ (2001) w postaci zatrzymującej czas, poźółkłej fotografii.

¹¹ Por. artykuł Joanny Chojki *Techno katharsis? Kilka uwag o teatrze Anny Augustynowicz*, *Dialog* nr 10/1998.

¹² Druk. w *Dialogu* nr 7/1994.

¹³ Druk. w *Dialogu* nr 1/1997.

¹⁴ Druk. w *Dialogu* nr 12/1993.

zaproszonych do telewizyjnego studia. Na zawieszonym w głębi sceny ekranie widać zbliżenie twarzy oskarżającej córkę Wdowy, bliżej siedzi odwrócona do niej tyłem Balladyna.

Telewizyjne kamery przeobrażają się w narzędzia tortur. Zgromadzeni przy podium reporterzy śledzą reakcje królowej. Każdy najdrobniejszy grymas pojawiający się na jej twarzy jest natychmiast przez nich rejestrowany i pokazywany na telebimie.¹¹ Nie jedyny to ekran pojawiający się w tym przedstawieniu, podobną bowiem rolę spełnia tożsamy z centralnym terenem gry jasny prostokąt podłogi. Wyobraża salę zamkową i malowaną błękitnym światłem toń Gopła, lecz nade wszystko wyznacza pole widzenia. Podobnie będzie – w *Moralności pani Dulskiej* (2000) – nadzorca nie jest już potrzebny, skoro do starczy sama możliwość bycia obserwowanym.

Granice widzialności mogą zostać zakreślone w jeszcze inny sposób. Wnętrze zamieszkiwanego przez Dulskich zimnego, metalicznie połyskującego apartamentu oddziela od widzów iluzoryczna szyba czwartej ściany. Za sprawą ramy otaczającej przerzeń gry scena upodabnia się do gabloty, okna wystawowego poddanego natrętnym spojrzeniom podglądaczy. W tym dwubiegunowym układzie z jednej strony znajdują się aktorzy, z drugiej – patrzący jakby przez dziurkę od klucza widzowie. Niczego nie da się tu ukryć, nigdzie nie można schować się przed natrętnymi spojrzeniami gapiów. Klatka pudła scenicznego przeobraża się w laboratorium, w którym jażn po-

staci scenicznych zostaje poddana szczegółowemu badaniu. W podobnie klaustrofobicznej scenerii pokoju kąpielowego, niczym w gabinecie psychoanalityka, bohaterki *Bez czułości* Clare McIntyre¹² (1995) wyrzucały z siebie najintymniejsze zwierzenia. W akcie teatralnego ekshibicjonizmu obnażane były ich obsesje i lęki. W równie sterylnej, wychłodzonej przestrzeni dokonuje się wiwisekcja emocjonalnego spustoszenia, jakie w *Agnès* Catherine Anne¹³ (Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 1997) stało się udziałem dziewczynki żyjącej w kazirodczym związku z ojcem. Na tiulowej siatce, jak na papierowym ekranie rozpiętym we wnętrzu camera obscura, utrwalone zostają ludzkie emocje. Anatomia



Catherine Anne *Agnès*, Teatr im. Wilama Horzycy, Toruń 1997.

Fot. Stanisław Wojciech Reszkiewicz

uczuc staje się obiektem zimnej, obiektywnej obserwacji. Jej przedmiotem może być także pojmowana w makro- i mikroskali Historia, zamrożona w pierwszym akcie *Miłości na Krymie* Mrożka¹⁴ (2001) w postaci zatrzymującej czas, poźółkłej fotografii.

¹¹ Por. artykuł Joanny Chojki *Techno katarsis? Kilka uwag o teatrze Anny Augustynowicz*, *Dialog* nr 10/1998.

¹² Druk. w *Dialogu* nr 7/1994.

¹³ Druk. w *Dialogu* nr 1/1997.

¹⁴ Druk. w *Dialogu* nr 12/1993.

W *Moralności pani Dulskiej* układ przestrzeni jest jednak bardziej skomplikowany. Na wprost widowni i asymetrycznie, po bokach centralnego terenu gry, znajdują się przesłonięte ekranami z czarnego tiulu tunele-klatki. Korytarze, z których na scenę-arenę wypuszczana jest ludzka menażeria. Rozświetlone błękitnym światłem izolują aktorów, pozostawiając ich doskonale widocznymi. Tu wszyscy się śledzą. Jakikolwiek odosobnienie okazuje się utopią. Dulska inwigiluje swych domowników, ci zaś podglądają i podsłuchują się wzajemnie. Role są wymienne, strażnicy i więźniowie zamieniają się miejscami. Gra spojrzeń staje się narzędziem samoujarzemia, bo każdy, kto jest świadomy tego, że został umieszczony w polu widzenia, przyjmuje – jak pisał Michel Foucault¹⁵ – ograniczenia narzucone mu przez władzę i dobrowolnie pozwala im wpływać na siebie.

Tworzy się skomplikowana hierarchia nadzoru podporządkowana dyktatowi wszechpotężnej opinii publicznej. Wysoka wieża szybu windy stanowi symboliczne centrum tego precyzyjnego mechanizmu represji. Wciągnięci w jego tryby ludzie zostają schwytani w pułapkę mieszczańskiej moralności, z której piekła nie ma ucieczki, bo tkwi ona w nich samych. Świat staje się jednym wielkim więzieniem. Może właśnie dlatego cienie wolno obracających się trybów, wyciągów i kołowrotów, które pojawiają się na ścianie wieży za każdym razem, gdy ażurowa klatka windy unosi się ku górze lub zjeżdża w dół, przywodzą tak nieodparte skojarzenia z *Carceri* Piranesiego; monotonią ich pnących się w nieskończoność schodów i wszechogarniającym poczuciem braku bezpieczeństwa.

¹⁵ Michel Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przełożył Tadeusz Komendant, Aletheia, Spacja, Warszawa 1993.

Spojrzenie jest narzędziem nadzoru, lecz również uwodzenia. Za solidną fasadą mieszczańskiej moralności pulsują namiętności. Nie tylko Juliasiewiczowa z pożądlivością patrzy na Zbyszka, lecz również Dulka, ubrawszy się w seksowną, purpurową bieliznę, wyzywająco zerka na Felicjana. Hipnotyczna moc spojrzenia zdolna jest zniwelować niemal każdą granicę. Balladyna wpatruje się w obiektyw wymaginowanej kamery, by – zgodnie z telewizyjną praktyką, ale też zasadą obowiązującą modelki pism pornograficznych – nawiązać bezpośredni kontakt z widzami, wytworzyć złudzenie obustronnej komunikacji, a wreszcie usidlić ich i zniewolić. Jeszcze wyraźniej bariera ekranu zostaje przekroczone w *Młodej śmierci*. Kobieta, którą zabił Bartek, lubieżnie oblizuje monstrialnie wielkie, karminowe usta. Bawi się włosami, zakłada nogę na nogę, odsłania uda. Uwodzi i kokietuje chłopca. Wchodzi z nim w bezpośrednią interakcję, podaje mu z ekranu herbatę, wyciąga dłoń, jakby chciała go pogłaskać, dotknąć jego silnych ramion. Osacza go i zniewala. Kusi i prowokuje. Zbrodnia, którą popełnił Bartek, nabiera tym samym innego, nierealnego wymiaru, okazuje się przecież, że nie zabił matki kolegi; samotnej, steranej życiem kobiety, lecz molestującego go ekranowego wampa.

Po chwili układ ulega odwróceniu. Na ekranie widać zbliżenie zaciśniętych dłoni chłopca. Teraz on jest ofiarą. Nerwowo zasłania twarz, jakby usiłował ukryć się przed spojrzeniem przesłuchującej go policjantki, którą gra aktorka występująca poprzednio w roli zamordowanej kobiety. Ofiary i ich oprawcy przyglądają się grze ekranowych odbić. Zresztą nie tylko w tej scenie, w podobny sposób bowiem konstruowane są relacje między postaciami występującymi w pozostałych etiudach Nawrockiego: Adamem, jego kolegami



Ben Elton *Popcorn*, Teatr Współczesny, Szczecin 1999.

Fot. Marek Biczuk

i dziewczyną – Ewką oraz Robertem i jego matką. A nawet, choć już tylko umownie, między postaciami scenicznymi i „ekranowymi” Bogartem w *Zagraj to jeszcze raz, Sam*. Spotkanie z twarzą Innego zostaje zastąpione spojrzeniem kierującym się ku ekranowemu wizerunkowi. A skoro do epifanii twarzy dochodzi tylko w obecności i przytomności drugiego człowieka, nie dziwi, że w fikcyjnym świecie, w którym niczym w wieży z kości słoniowej zamknięci są bohaterowie *Młodej śmierci*, wezwanie „nie zabijaj” przestało cokolwiek znaczyć.

Anna Augustynowicz beznamietnie śledzi ich reakcje: przerażenie, strach, otepienie rysujące się na wykrzywionych grymasem twarzach pokazywanych w dużym zbliżeniu. Ludzkie ciało zostaje pocięte na fragmenty. W wielobarwnym świetle lamp stroboskopowych, w obłąkańczym rytmie, w jakim tańczą bywalcy raves – dyskotek z muzyką techno, plan filmowy stapia się ze scenicznym. Na ekranie pokazywane są nogi, brzuchy, pośladki młodych ludzi, których jednocześnie widzimy tańczących na scenie. Ich ciała są kawałkowane i dekonstruowane, dzielone, jak w pismach pornograficznych, na fragmenty bardziej i mniej znaczące. Każdą część ludzkiego ciała

traktuje się osobno, co prowadzi do jego fetyzacji i depersonalizacji. Jest obiektem seksualnych pragnień i niepokonanej agresji. Obrazem, fantomem, idolem, który, choć odsyła do pozaekranowego świata, nie jest z nim tożsamy.

Obraz zyskuje byt autonomiczny. Jest lepszy niż rzeczywistość, gdyż nie tylko daje szansę zmiany, ale sam jest zmianą, ruchem,

otwarcie się na niewyobrażalne. Obdarzony hipnotyczną mocą staje się obiektem polimorficznego pożądania. W *Popcornie* Bena Eltona¹⁶ (1999) mordercy z supermarketu i ich ofiary nerwowo przerzucają programy telewizyjne. Ich pragnienia kierują się już tylko wobec obrazu; ich źródłem może być tylko inny obraz. Życie zostaje utożsamione z nawigacją, channel-surfingiem umożliwiającym swobodne poruszanie się użytkownika po hipertekście równorzędnych wyborów. Jeśli coś się nie podoba, zawsze można zmienić kanał. Przyjął postawę bricolleura – majsterkowicza przystosowującego tekst do własnych potrzeb. Wystarczy pstryknąć pilotem, powtórzyć gest, który w *Młodej śmierci* tuż przed zabiciem ojca wykonał Robert, by stać się twórcą symulacji. Demiurgiem powołującym świat do życia lub strącającym go w otchłań niebytu.

4.

Rzeczywistość powoli zanika wchłonięta przez rozpanoszone ekrany. Zaciera się granica między przestrzenią sceniczną a jej symulowanymi powtórzeniami. Najwyraźniej

¹⁶ Druk. w *Dialogu* nr 2/1999.

zjawisko to uwidacznia się w *Baladynie*, która w interpretacji Anny Augustynowicz z romantycznej baśni przeistacza się w upiorną wizję świata zdominowanego przez cybertechnologię. Przed oczami Grabca, przemienionego za sprawą wirtualnego hełmu w króla dzwonkowego, kłębią się symulakra, owe obrazy pozbawione odniesienia. W sztucznym raju, w którym uwięziła go Goplana, nie ma miejsca na iluzję, bowiem całkowite zanurzenie w wirtualnym świecie powoduje, że rzeczywistość wyobrażeniowa staje się jedyną dostępną rzeczywistością. Nie można już nawet rozstrzygnąć, czy odbywająca się na zamku Kirkora orgiastyczna uczta dzieje się naprawdę, czy jest tylko komputerową symulacją. Granica między fikcją a tym, co realne, zamazuje się również w *Popcornie*. Sztuce, w której wykreowani przez media na idoli pop kultury Wayne i jego przyjaciółka Scout, nowe wcielenia Bonnie i Clyde'a, utożsamiający się z bohaterami *Zwyczajnych Amerykanów*, fikcyjnego filmu będącego echem *Urodzonych morderców* Olivera Stone'a, uczynili zabijanie sensem swego życia.

Jedyną ich perspektywą życiową jest rzeczywistość kreowana przez mass media. Powodowani żądzą sławy gotowi są popełnić każdą zbrodnię, by zobaczyć własne twarze w wiadomościach emitowanych we wszystkich programach telewizyjnych. Opętani tą magiczną potrzebą, tępo wpatrują się w ekran znajdujący się za plecami widzów. Ekran jest pusty, oni sami zapełniają go wymyślanymi fabułami. Nie ma znaczenia, czy jest to kolejny film Bruce'a Delametriego czy reżyserowana przez Wayne'a na użytek telewizji krwawa jatka. Różnica polega tylko na tym, że Wayne ostatni pozostawia widzom prawo wyboru zakończenia. Jeśli wyłączą telewizory – podda się, lecz jeśli zechcą zobaczyć ciąg dalszy, zamorduje swoich zakładników.

W społeczeństwie spektaklu rzeczywistość przemienia się w obraz. Prezentacja medialna zastępuje bezpośrednie doświadczenie. Obowiązujące w niej wzory przenikają do codzienności, są matrycą, według której kształtowana jest osobowość i wygląd ponowoczesnych konsumentów dóbr. Także ich postępowanie.

Obecność telewizyjnych reporterów sprawia, że ludzie zaczynają kształtować swe zachowania wedle wzorów podpatrzonych w filmach klasy B; w spektaklu żona i córka hollywoodzkiego reżysera machają do widzów zakutymi w kajdanki dłońmi, a umierająca za kanapą Brooke z komiczną powagą recytuje swoje kwestie. Jak w tandetnych telenowelach postaci wychodzą jedną stroną sceny, a wracają drugą. Wszystko jest tu tylko grą, udawaniem, symulacją. Nawet mroczne, wypełnione kanapami i fo-



Woody Allen *Zagraj to jeszcze raz, Sam*, Teatr Współczesny, Szczecin 1994.

telami wnętrze, w którym rozgrywa się transmitowana na żywo dyskusja na temat roli ekranowej przemocy w kreowaniu masowych morderców, bardziej przypomina telewizyjne studio niż living room w zamożnej willi. Podobnych środków Anna Augustynowicz używa w *Zagraj to jeszcze raz*, *Sam*, gdzie przejście do planu filmowego, iluzorycznego, sygnalizowane jest przez pogłos oraz żarówki-reflektory, migające w momentach pojawiania się na scenie Bogarta. Filmowe skojarzenia wywołuje również zaplanowana powtarzalność pewnych sekwencji obrazów, na przykład w scenie ukłonów po zakończeniu spektaklu.

W porównaniu z dokonaniem mistrzów nowych technologii teatralnych, Giorgia Barberio Corsettięgo czy Roberta Lepage'a, tego rodzaju chwytów mogą wydawać się prymitywne, a nawet naiwne. Jednak siemność niektórych z tych pomysłów nie wynika wyłącznie z niedoskonałości techniki, ale przede wszystkim z założeń artystycznych, jakie przyświecają Annie Augustynowicz. Zdaje sobie ona sprawę, że „teatr nie przebiję mediów”, nie uniesie na żywym, ludzkim materiale takich fajerków obrazów, jakie fundują media elektroniczne, film i wideo.¹⁷ Zatem jeśli sięga po niektóre typowe dla nich środki wyrazu, nie czyni tego, by epatować widzów wyrafinowaną techniką, lecz by zwrócić im uwagę na problem uwięzienia w formie, stereotypie, grze.¹⁸ Ukazać kryzys norm moralnych, atrofię uczuć i

¹⁷ *Ludzkie dramaty*, z Anną Augustynowicz rozmawiał Andrzej Churski, *Nowości* nr 118/1998.

¹⁸ Por. Artur D. Liskowacki *Przez dotyk. O teatrze Anny Augustynowicz*, *Pogranicza* nr 3/1999.

brak porozumienia między z pozoru bliskimi sobie ludźmi. Ostrzec przed niebezpieczeństwem zamazywania granic między ekranową ułudą a pospolitością codziennego życia, bezkrytycznym odtwarzaniem stylów i mód, przed łatwą kostiumu, w jaki przyobleka się sztuka.

W swych spektaklach pokazuje, jak zakwestionowanie różnicy między bytem a pozorem, prawdą a fałszem, prowadzi do urealnienia fikcji, tym groźniejszego, że obrazy, które niczego już nie ukrywają i nie objawiają, obdarzone są wręcz hipnotyczną siłą. Zafascynowani nimi bohaterowie *Popcornu* i *Młodej śmierci* tracą poczucie rzeczywistości. Będące wytworem ich umysłów fantomy dają im złudne wrażenie uczestnictwa w świecie, choć w istocie są tożsame jedynie ze sobą. Nie można nimi zastąpić oryginału; ekranowy świat nie jest kopią, lecz ułudą, obrazem, który neguje równocześnie model i jego reprodukcję. Nie ma w nim ani uprzywilejowanego punktu widzenia, ani przedmiotu wspólnego dla wszystkich spojrzeń.

Widok z okna zastąpiony został przez ekran. Rozpanoszone w mediach obrazy uśmierciły swoje własne modele, prowadząc do postępującego zastępowania miejsc przez „nie miejsca”, w rezultacie relacje między ludzkie zostają zastąpione przez ekranowe fikcje. Przestrzeń i czas skurczyły się. Pozór zastąpił kopię, my zaś utwierdziliśmy się w przekonaniu, że rzeczywistość jako taka nie istnieje, zawsze bowiem mamy do czynienia jedynie z konstrukcją. Po rzeczywistości pozostała już tylko pustynia lub raczej, jak w swych spektaklach przekonyuje Anna Augustynowicz, ekran. Mapa, która gęstą siatką pulsujących obrazów dokładnie pokryła przestrzeń sceny.