

Joanna Chojka

TECHNO KATHARSIS?

KILKA UWAG O TEATRZE ANNY AUGUSTYNOWICZ

O teatrze Anny Augustynowicz od mniej więcej dwóch lat sporo słychać w środowisku teatralnym. Artystka zdobyła wiele prestiżowych wyróżnień, z których najcenniejsze to nagroda za reżyserię *Iwony, księżniczki Burgunda* na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych Klasyka Polska, Paszport *Polityki* za rok 1997 i „Laur Konrada” na katowickim Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje” za *Zagładę ludu*¹. Spektakl ten zaproszono do udziału w tegorocznych Warszawskich Spotkaniach Teatralnych; inne przedstawienie reżyserki, *Młoda śmierć* Grzegorza Nawrockiego², reprezentowało polski teatr na cenionym festiwalu Bonner Biennale³. O przedstawieniach Anny Augustynowicz sporo się też pisze w ogólnopolskiej prasie.

Medialny sukces, jaki spotkał szczecińską reżyserkę, można – przynajmniej po części – wytłumaczyć właściwą dziennikarzom nieposkromioną

potrzebą namaszczenia nowych gwiazd. Wbrew odwiecznej opinii artystów o pasji niszczenia sterującej piórem recenzentów, ci ostatni uwielbiają wieszczyc ożywcze zmiany, zwłaszcza podporządkowane kategoriom pokoleniowym. Stąd kolejne listy „młodych zdolnych” czy też „młodszych zdolniejszych”, których – mimo rozpaczliwych prób obrony zainteresowanych – wrzuca się do wspólnego kotła. Miejsca na te odkrycia nieoczekiwanie zaczął używać ostatnio także *Dialog*. Jego szef, Jacek Sieradzki, ma zresztą niemały udział w wykreowaniu publicznego wizerunku bohaterki tego szkicu. Z racji swego zamiłowania do teatralnych podróży jako bo-daj pierwszy ów talent wypatrzył i począł go wspierać. Nie pozostał jednak na szczęście w swych działaniach odosobniony. Co ważniejsze, można dziś chyba stwierdzić, że teatr Anny Augustynowicz to zjawisko poważniejsze, niż jedno- czy dwusezonna moda. Obszerny wywiad, którego reżyserka udzieliła Piotrowi Gruszczyńskiemu na łamach *Tygodnika Powszechnego*⁴, wywiad, w którym pada kilka godnych uwagi tez dotyczą-

¹ Werner Schwab *Zagłada ludu albo moja wątroba jest bez sensu*, druk. w *Dialogu* nr 6/1994. Przedstawienie szczecińskie grane jest pod tytułem: *Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu*.

² Druk. w *Dialogu* nr 8/1995.

³ Por. *Europomidor*, rozmowa Małgorzaty Semil i Macieja Wojtyszki w tym numerze w Variach. (Red.)

⁴ *Robić ferment* (z Anną Augustynowicz rozmawiał Piotr Gruszczyński), *Tygodnik Powszechny* nr 36/1998.

cych miejsca teatru w dzisiejszej rzeczywistości, zasługuje na rzetelny, choć i krytyczny namysł.

Teatr swój widzę... etyczny

Przywoływana rozmowa porusza arcyważny problem zmiany funkcji teatru po granicznym roku 1989, który – używając słów Andrzeja Wajdy – zwolnił artystów od „męczącego udawania życia politycznego”. Anna Augustynowicz, reżyser, a od 1992 roku również dyrektor artystyczny Teatru Współczesnego w Szczecinie – mieście dość szybko osuwającym standardy europejskie, zwłaszcza w sferze materialnego poziomu życia – deklaruje wyraźne przejście na pozycje społecznikowskie w duchu pozytywistycznym. Dziś, „kiedy okazało się, że wszystko wolno, bo na dobrą sprawę nie ma ograniczeń [...], zadaniem teatru jest, może to zbyt górnolotnie zabrzmieć, uświadamianie widzom, czym się różni wolność od swawoli. Nie chodzi tu o działalność dydaktyczną, tylko o pokazywanie zagrożeń. To chyba nowa społeczna funkcja teatru, aczkolwiek wychodząca z korzeni etycznych. Tam, gdzie do niedawna obcowaliśmy ze sceną dramatu politycznego, dziś obcujemy ze sceną dramatu etycznego”.

Można podważać zasadność tego czy innego sformułowania. Ani przedtem nie obowiązywał jeden tylko model teatru walczącego przy pomocy aluzji politycznej, ani teraz nie panuje taka znów nieograniczona wolność, o czym dyrektorzy, coraz bardziej uzależnieni od gustów samorządowych notabli, wiedzą chyba dobrze (że o strachu przed publicznością, skutecznie blokującym rozmaite eksperymenty i prowokacje artystyczne, nie wspomnę). Mimo pewnych uproszczeń w określeniu ewolucji polskiego teatru, podkreślanie jego społecznych zadań budzi głęboki szacunek, zwłaszcza wobec silnie ujawniających się tendencji artystowskich. Wbrew tym ostatnim teatr Anny Augu-

stynowicz chce być bardzo blisko naszej rzeczywistości, nieledwie ją wyprzedzać w swoim wychyleniu ku społeczeństwu zachodnim, których doświadczenia – wedle artystki – powinny stanowić dla nas przestrozę. Autorka prapremierych inscenizacji utworów Schwaba, Larssona i Clare McIntyre uważa, że nowa dramaturgia skandynawska czy amerykańska, zrodzona w krajach o ustabilizowanej jakości życia, jaskrawiej uwidatnia zaburzenia czy wręcz patologie w relacjach między ludźmi, niż teksty osadzone w realiach polskich, gdzie działania postaci dyktowane są głównie przez potrzebę posiadania i dążenie do dobrobytu.

Nie oznacza to, że Anna Augustynowicz nie interesuje się rodzimym dramatem współczesnym. Wręcz przeciwnie, chyba nikt tak jak ona nie ułatwia mu przejścia przez próbę sceny. To w Szczecinie miały swoją prapremierę wspomniana *Młoda śmierć* Grzegorza Nawrockiego, jednoaktówki Marka Koterskiego⁵ czy też wreszcie *Magnifikat* Włodzimierza Szurca⁶, którego wystawienie było naprawdę niemałym ryzykiem. W tym, co artystka mówi o swoich preferencjach repertuarowych, nie ma więc żadnego dogmatyzmu. A jednak teatr, jaki tworzy, jest łatwo rozpoznawalny, co krytycy kwitują epitetem „odważny”, trochę rzadziej „obrazoburczy”, nigdy zaś „łatwy, lekki i przyjemny”. Ton, w jakim się o nim pisze, oddaje formuła Janusza Majcherka, z uzasadnienia nominacji reżyserki do „Paszportu *Polityki*”⁷: teatr Anny Augustynowicz jest „laicki, bliski brutalnej codzienności, demaskatorski, atakujący bolesne miejsca, publicystyczny, nie boi się szoku i skandalu, brudu i gwałtu”. Redaktor naczelny *Teatru* dodaje do tego portretu cechy szczególnie „osobne”: wielką pasję moralną

⁵ Kocham i Nas troje, druk. w *Dialogu* w numerach 11/1997 i 2/1998.

⁶ Druk. w *Dialogu* nr 12/1994.

⁷ Janusz Majcherek *Nominacja do Paszportu „Polityki”*, *Polityka* nr 1/1998.

i zaangażowanie, które czynią z niej „Ostatniego Mohikanina, a może przeciwnie: pioniera teatru, który nie boi się życia”.

Blisko ziemi, blisko ciała

Co to znaczy: nie bać się życia w teatrze? Nie chodzi bynajmniej o mały realizm, bo w spektaklach Anny Augustynowicz, współtworzonych plastycznie przez Waldemara Zawodzińskiego i Marka Brauna, zawsze zaznaczony jest dystans, groteskowa deformacja, która pomaga w wykreowaniu „realnej nierzeczywistości”, otwartej na metaforę. Teatr, który chce być blisko życia, nie należy na pewno do rezerwatu „wielkiej sztuki”, oferującej uładzone obrazki podlane retorycznym sosem. Przeciwnie: żeby dotknąć ziemi, należy unurzać go w lepkim błocie codzienności – tej skazonej rutyną, usypiającej, i tej, która wstrząsa, sięgając po ekstrema. Należy penetrować rejony objęte obyczajowym tabu, łamać bariery pruderii, przyglądać się ludziom w ich brzydocie i fałszu. Pokazywać, jak funkcjonują mechanizmy zbiorowego nacisku, psychicznej presji wywieranej przez gromadę, która domaga się respektowania swoich praw. Podglądać samotność. Pytać o powody zadawania sobie bólu, o przyczyny agresji wymierzonej w innych i atakującego zewsząd okrucieństwa.

Wszystkie te tematy, tak ważne dla teatru reżyserki ze Szczecina, mają wspólne źródło: uśpienie naszego „życia wewnętrznego”, które przemieniło nas w karły. Nie przypadkiem patronem jej kaliskiego dyplomu, przypadającego na znamieny rok 1989, był Marek Koterski i jego nieudacznym bohater peerelowskiego chowu. Odtąd podglądanie małej rośliny pozwala zazwyczaj postawić diagnozę rozpadu życia rodzinnego i innych więzi międzyludzkich; rozpadu skazującego na funkcjonowanie w próżni, bez zakorzenienia w rzeczywistości, poza dobrem i złem.

Takie rozpoznanie, wzmocnione jeszcze przez trywializację języka, uniemożliwiającego prawdziwe porozumienie, spotykamy również w sztukach Stiga Larssona, w *Naczelnym* (1993)⁸ oraz w *Braciach i siostrach* (1995), które miały w Szczecinie swoje polskie prapremiery. Ich bohaterami są „ludzie bez właściwości”, oddaleni od własnej tożsamości, wzajemnie sobie obcy. Pustkę codziennego życia odnajdziemy także w *Młodej śmierci* (1996), która poraża bezmyślnością i banalnością zbrodni popełnianych przez nastolatków. Zbrodni pozbawionych motywów, nieświadomych siebie, nie budzących żadnej refleksji, bo popełnionych w świecie bez wartości. Zwłaszcza jedno wyznanie wstrząsa do głębi: piętnastoletniego Bartka, który zabija młotkiem matkę swojego szkolnego kolegi... z lęku przed sympatią, jaką mu okazywała. Wykorzystując w tym spektaklu obrazy wideo – ilustrujące częściowo akcję sztuki i tworzące jednocześnie jej dramaturgiczne tło – Anna Augustynowicz próbowała przy okazji poruszyć inny problem, równie często podnoszony w jej teatrze: uzależnienia od telewizji i rozmaitych elektronicznych mediów, które igrają z naszym poczuciem rzeczywistości. Biały ekran wypełniony sieczką zmiksowanych zapisów przemocy określa dziś życiowy horyzont większości młodych ludzi.

Co ważne jednak, skarłate dusze zawsze mają w tym teatrze konkretne ciała. Nie ma tu gadających głów, a jeśli zdarzy się jakiś rezoner, to natychmiast zostaje wykipiony. Bohaterowie lepieni przez Annę Augustynowicz przemawiają przede wszystkim językiem ciała – i kalekiego, i nieskazitelnie pięknego. Nie grają tragedii na czczo, są określani przez swój biologizm, czasem aż do granic karykaturalności. Nie boją się nagości, powierzają nam swoją intymność, jak bohaterki angielskiego dramatu obyczajowego *Bez czułości*⁹

⁸ Druk. w *Dialogu* nr 6/1992.

⁹ Druk. w *Dialogu* nr 7/1994.

autorstwa Clare McIntyre (1995), którego akcja toczy się... w zimmobliktnej łazience. Choć w tym wypadku seks i związane z nim kompleksy wykraczały zdecydowanie poza sferę biologii.

Opozycja nagość-strój w sposób szczególnie zagrała w obu interpretacjach Gombrowiczowskiej *Iwony*. W kaliskiej inscenizacji z 1991 roku, która – wedle recenzenta – głosiła „tryumf brzydoty oraz moralnej nicości o s ó b dramatu”¹⁰, czujny (i pożądlivy) wzrok Cimciry mci doprowadził dworzan najpierw do zrzucenia ubrań, pozbawiając ich tym samym konwencjonalnej maski. Ale finał przywracał już wszechwładzę kostiumu, i to do tego stopnia, że anektował do rewii mód nawet nieszczęsną Iwonę, kładąc kres jej obcości razem z przybraniem nowych, bardziej stosownych szat. Prześladowcy dziewczyny, miast zamordować ją dworskim ceremoniałem, zamówili dla niej krawca i żałobnika-grabarza zniewolili przez „teatr śmierci”. Pięć lat później bylam świadkiem zaskakującej inwersji: to właśnie dwór w finale ukazywał nagość, zamieniając się w wielkie cielsko, rozkofysane w erotycznej ekstazie w rytm ogłuszającej muzyki w groteskowym piekle. W spektaklu *Anny Augustynowicz*, nicującym Gombrowiczowską opozycję, nagość sama stała się formą; „mięsną” formą, równie daleką od prawdy jak kostium, gotową zabijać zamiast dawać nowe życie.

„Językowy upiór”

i
„obsrane sumienia”

Teatr *Anny Augustynowicz* spełnia swą społeczno-etyczną funkcję, pokazując przede wszystkim urojenia naszej wyobraźni, czyli wszelakie stereotypy,

dzięki którym ułatwiamy sobie życie. Zawłaszczające kłamstwo pojawia się zwykle tam, gdzie musimy jakoś oswoić obecność drugiego człowieka. Kłamstwo, uświęcone rytuałem, rządzi także życiem gromady. Bo tak naprawdę to właśnie gromada jest bohaterem przedstawień reżyserki. Jeśli nawet postaci mają swoje imiona i losy, to nie żyją jednostkowym życiem (do tego trzeba pewnego bogactwa duchowego), lecz stają się częścią jakiejś koszarnej kartoteki. Dotyka to nie tylko mieszkańców socjalistycznych, żelbetonowych mrówkowców, w typie *Adasia Miauczyńskiego* i jego kolejnych kobiet. Skonwencjonalizowanym ciałem zbiorowym, odprawiającym swoje rytuały niczym chór antycznej tragedii – tyle że bez boskiej sankcji – są też na przykład bohaterowie *Kłątwy* *Wyspiańskiego* (1991). Wszyscy, ci współcześni i ci dawni, popełniają w wyobrażeniu *Anny Augustynowicz* jeden zasadniczy grzech – wyzbywają się siebie, poddając się prawom tworzonym przez innych, zewnętrzny.



Stanisław Wyspiański *Kłątwa*, Teatr Współczesny, Szczecin 1991.

¹⁰ (KOS) *Gombrowicz w Kaliszu*, *Trybuna* nr 11/1991.



Werner Schwab *Moja wątroba jest bez sensu*, Teatr Współczesny, Szczecin 1997.

Konwencje są wytworem języka czy – szerzej – kultury. Dlatego obecność w repertuarze Teatru Współczesnego „radikalnej komedii” Wernera Schwaba – choć niewątpliwie prowokacyjna – jest dla mnie oczywistym elementem zamierzonej strategii. Jej sygnałem była też prapremierowa inscenizacja *Magnifikatu* Włodzimierza Szturca (1995), dedykowanego przez autora właśnie zespołowi szczecińskiemu. Oto z chaosu tradycji pozostały jedynie ruiny Wieży Babel – śmietnik zużytych konwencji, celebrowanych obrzędów o zapomnianej treści, zdewaluowanych symboli i słów, które już nic nie znaczą. Próbę jej rekonstrukcji wieńczy groteskowe wymieszanie linearnego porządku życia i cyklicznego czasu natury. W błędnym kole znowu natrafiamy na ulubiony motyw teatru Anny Augustynowicz, tym razem ukryty pod postacią rewii *Paszczka Lewiatana*: sztuczność świata ulega tu obłędnemu zwielokrotnieniu, epatując tandetnymi obrazkami z jarmarcznej budy.

Język bywa narzędziem zniewolenia. Jak w *Młodej śmierci*, gdzie ułomność wzajemnej komunikacji była znakiem atrofii uczuć. Podobne doświadczenie jest udziałem bohaterów groteski Schwaba *Moja wątroba jest bez sensu* (1997) – bodaj najbardziej spektakular-

nego sukcesu Anny Augustynowicz. Choć pokraczny, pełen agresji i wulgarności język obraża ich i znieważa, to jednak jako narzędzie ekspresji pozostaje całkiem bezradny. Nie potrafi ich przeświecić, odsłonić ich wnętrza; jako zlepek dziwacznych, niemal barokowych łamańców, potęguje tylko sztuczność i nieruchomość stwarzanego przez siebie świata. Bohaterów redukuje do manekinów, które zamiast trocinami wypełnione są mięsem. Ci ludzie nie istnieją jako podmioty – dlatego mogą o sobie powiedzieć co najwyżej „moja osoba” albo „mój człowiek”. To tylko ciała skazane na zagładę, gnijące od wewnątrz, martwe. Ich „bebechy”, w których tkwi pamięć o człowieczeństwie (dawniej zwana duszą czy też duchem), umieszczone są zdecydowanie w dolnych partiach i zagrożone naturalnym wydaleniem z organizmu. W „teatrze fekalnym” Schwaba karykaturalny język dominuje nad tymi, którzy go używają, ciągnie postaci za sobą, odbierając im tożsamość. Tak grają to przynajmniej szczecińscy aktorzy – słowa, zapisane w ciele jako pamięć zmysłowego doświadczenia, nie służą bohaterom, tylko mówią się same. Ich produkowanie jest funkcją organiczną. Poza słowami nie ma żadnej innej rzeczywistości – cała rzeczywistość to tylko złu-



Witold Gombrowicz *Iwona księżniczka Burgunda*,
Teatr Im. Bogusławskiego, Kalisz 1991.

Fot. Stanisław Kulawiak

dzenie, kłamstwo zewnętrznych obrazów, które przywłaszczają sobie inni, karmiąc nimi swoją wyobraźnię.

Bo dla Anny Augustynowicz język jest przede wszystkim źródłem stereotypów. Ich władzy podlegają wszyscy mieszkańcy sportretowanego domu, który symbolizuje trójstopniowe – choć pozbawione faktycznej hierarchii – społeczeństwo. Reżyserka umieszcza bohaterów w przestrzeni świętej, bo każdy z nich wystawia na pokaz jakąś „cnotę”: Kovacicowie życie rodzinne, Pani Robak dewocyjną religijność, Herrmann swoją sztukę, a wdowa po profesorze – duchowy arystokratyzm, który każe jej dystansować się wobec plebsu. Deklarowane wartości odstaniają jednak rychło swoją podszewkę, wykoślawiając się w fałszywe ideologie. Upiorny język, wymykający się spod kontroli świadomości, demaskuje „obsrane sumienia” i obyczajową obłudę.

Gdyby potraktować to przedstawienie jako próbę stworzenia współczesnego moralitetu (sugerują to znaki organizujące przestrzeń w rodzaj tryptykowego ołtarza zwieńczonego ofiarnym stołem do „ostatniej wieczerzy” i balustradą z kłęcznikami), wówczas rola Grze-

sznika przypadłaby chyba umieszczonym w centralnej klatce-mansjonie Kovacicom, nuworyszom pozbawionym korzeni, małpio naśladowującym podsuwane im wzorce. Ich istnienie, wraz z uczuciami rodzinnymi, „skurczyło się jak stary mebel”, rozpadło na osobne elementy. Dlatego bez trudu poddają się różnym manipulacjom. Pretensje do władzy nad całą gromadką rości sobie Pani Grollfeuer. Wiekowa dama działa jednak anachronicznie, karząc – niczym starotestamentowy Bóg – śmiercią. Maltretowana alkoholem wątroba – mimo dokonanego w wyobraźni aktu okrucieństwa – nie „wpija się w jakieś zrozumienie”, pozostaje bez sensu. Dlatego trzeba ów sens koniecznie stworzyć.

Nie jest to wcale trudne – rozpad międzyludzkich więzi prowadzi do utraty tożsamości, narażając wypatroszone z uczuć bydłota na uwiedzenie przez byle ideę. Idea może nadać pozory sensu. Ową łatwość wykorzystuje w ostatniej scenie „kalekarobak” Herrmann, uczeń nadludzkiej Pani Grollfeuer, który – ku ucieście urodzinowych gości – śpiewa stworzoną przez siebie pieśń miłosną. Jej słowa zaczynają jednak niespodziewanie podkładać się pod melodię pieśni o jelonku z *Kabaretu* Boba Fosse’a; tą pieśnią złotowłosey cherubinek zarażał nobliwych niemieckich obywateli przy kuflu piwa nazistowską gorączką. Anna Augustynowicz zdaje się przestrzegać, że w społeczeństwie rozchwanianym, pozbawionym fundamentów i zasad, nawet frustracja pojedynczego nieudacznika może wskrzesić system totalitarny. A pierwszym etapem jest właśnie życie w kłamstwie, poza dobrem i złem.

Techno-pułapka

Nie chciałabym, by mój tekst został odebrany jako próba bałwochwalczej mitologizacji opisywanego teatru. Przy całym szacunku, teatr ten często mnie po prostu denerwuje. Zamiast budzić „moralny niepokój”, drażni uproszczeniami, których głównym źródłem jest demonstracyjnie nowoczesna estetyka. Anna Augustynowicz zbliża się do niebezpiecznej granicy, w której rozpoznawalna stylistyka zamienia się w manierę. A jest to zamiana szczególnie dotkliwa, skoro uprawiany przez reżyserkę teatr zwalcza programowo wszelkie klisze i pułapki konwencji, tu tymczasem sam wpada w jedną z nich, ulegając czarowi czy czadowi techno-rzeczywistości.

W rozmowie z Gruszczyńskim artystka próbowała bronić obecności estetyki MTV w swoim teatrze, powołując się na jego związek z życiem. Skoro telewizja jest częścią naszej rzeczywistości, to właśnie ona wyznacza pułap świadomości i wrażliwości widzów. Lecz wobec tego, jaka rola w ich kształtowaniu przypada teatrowi, nie wspominając już o literaturze czy sztukach pięknych? Jeśli się ją lekceważy, to po co zwracać sobie głowę teatrem? Anna Augustynowicz daje urzekającą odpowiedź: teatr powinien wytwarzać mechanizmy obronne przed rzeczywistością, oswajając ze złem, serwując najpierw, na wzór telewizyjnego dziennika, solidną dawkę „brudu i gnoju”, z którym obcujemy na co dzień, a potem pozwalając mu odparować za pomocą chwytu nazwanego kiedyś przez Arystotelesa katharsis. Efektowne to, ale czy skuteczne? A poza tym ów związek teatru z życiem nie musi dotyczyć wyłącznie zewnętrznych atrybutów. Czy czas przeszły nie ma już żadnego znaczenia? Czy jedyną drogą reanimacji starego tekstu jest wpisanie go we współczesny entourage? Co zatem robić z dziełami, których niekwestionowana uniwersalność – wynikająca z niezmienności struktury ludzkiej psy-

chiki – wyrasta z konkretnej rzeczywistości historycznej? Pytania zaczynają się niebezpiecznie mnożyć. Zbyt rzadko w teatrze Anny Augustynowicz gości klasyka. A ta nieobecność to również znak do odczytania.

Nie chodzi wyłącznie o monotonię środków, która zaczyna razić po obejrzeniu kilku przedstawień. Jestem zresztą prawie pewna, że nie tylko „życiowa konieczność” każe jej aranżować wszystkie te stroboskopowe szaleństwa. Jest w tym trochę zabawy, ale też



Witold Gombrowicz *Iwona księżniczka*
Burgunda, Teatr Współczesny, Szczecin 1996.

Fot. Marek Biczysk

trochę urzeczzenia teatralnością technogadżetów. Zbytne zawierzenie jakiejś modzie i zgodne z nią interpretacje tekstu skazują jednak na nieuchronne redukcje znaczeń. Redukcją wydaje się już samo przyznawanie estetyce MTV pierwszorzędnej pozycji, jeśli chodzi o urabianie naszego smaku; choć jestem bodaj o całe pokolenie młodsza od Anny Augustynowicz, nie czuję wcale tego zniewolenia.

Co więcej, reżyserka – uważana dość powszechnie za reformatorkę języka teatralnego – stosuje coraz częściej środki, które pozwalają jej wykreować na scenie owszem, bardzo wyraziste, ale za to mocno uproszczone światy. Za przykład może posłużyć – objężdżająca tryumfalnie rozmaite festiwale – *Iwona, księżniczka Burgunda* (w drugiej, szcześcińskiej wersji). By pokazać groteskowe działanie Formy, Gombrowicz z zaskakującą konsekwencją powracał w swych dramatach do ceremoniału królewskiego czy książęcego dworu, wyostroszonego przez operetkowo-baśniową konwencję. Reżyserka poszukała dla niego ekwiwalentu w popkulturze, w telewizyjnym technoshow. Królewską rodzinę zastąpił mafijny biznes, który – choć wystrojony z ładu nuworyszowskim, bazarowym smakiem i otoczony warholowskimi lalkami w jaskrawych ciuchach z plastiku – nie potrafi ukryć swojego „niskiego” pochodzenia. Z pozoru mechanizm funkcjonowania tej nowoczesnej formy wydaje się tożsamy ze światem wskrzeszanym przez autora *Ślubu*. Obowiązuje tu podobna hierarchia i motywacja usuwająca z pola widzenia grzechy i ułomności. Pojawia się to samo zagrożenie ze strony Obcego (może nawet silniejsze, z racji „ideologicznej” kruchości tej samozwańczej arystokracji). Terror sztucznego uśmiechu i demonstrowanego luzu. „Oto rzeczywista etykieta naszych czasów! – zauważał recenzent *Polityki*. – Równie sztywna jak tamta, równie nieprawdziwa w pozorowanej słodyczy, równie bezwzględna w narzucaniu standardów zachowań, w

przyprawianiu gąb, w uniformizacji. Tudzież równie gwałtownie erodująca w chwili, gdy znajdzie się ktoś jej nieuległy.”¹¹

A jednak patyna dawności musiała Gombrowiczowi do czegoś służyć. Może chodziło o podkreślenie „męki repetycji” – uzależnienia od rytuałów powtarzanych od lat, bez zauważania ich śmiesznego anachronizmu. A może po prostu łatwiej było skojarzyć władzę królewską (choćby o operetkowym rodowodzie) z Bogiem, który namaszczał nią swoich wybrańców.

Bo pytanie o Boga pada przecież w każdym dramacie Gombrowicza i bohaterowie, chcąc nie chcąc, muszą na nie odpowiedzieć. Nawet jeśli zaprzeczają, to i tak Bóg jest w ich świecie obecny – choćby jako antyteza. Bo kościół ludzki wytwarza się przez analogię do kościoła boskiego. W tym sensie ten drugi jest mu niezbędny jako dostarczyciel rekwizytów i pojęć. Rzeczywistość Gombrowiczowskich tekstów jest zawieszona między świętością i upadkiem.¹² W przedstawieniu Anny Augustynowicz to napięcie zupełnie znika.

Świat zamknięty na tajemnicę

Kwestia Boga w ogóle wydaje się w teatrze Anny Augustynowicz – z gruntu, jako się rzekło, laickim – dość niewygodna. Szczególnie ostro zaznaczyło się to w *Balladynie* – najnowszym jej dziele z maja tego roku. Koncepcja świata feerycznego wyprowadzona została tu wprost z dziedziny informatyki. Reżyserka, szukając we współczesności odpowiednika dla magicznych atrybutów świty Goplany, zdolnej do spowodowania najbardziej fantastycznych metamorfoz, postawiła na...

¹¹ Jacek Sieradzki *Iwona, księżniczka techno*, *Polityka* nr 7/1997.

¹² Zob. analizę *Ślubu* w książce Wojciecha Owczarskiego *Diabeł w dramacie polskim. Z dziejów motywu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1996.

komputery i elektroniczne zabawki. Królowa Gopla w niebieskim kasku na głowie i wirtualnych okularach produkuje fikcyjną rzeczywistość. Ba, jest kimś w rodzaju bóstwa skojarzonego z estradowym idolem; przy jej ustach sterczy bezprzewodowy mikrofon deformujący głos. Wyznawcy tego bóstwa, Chochlik i Skierka, ubrani zgodnie z dyskotekową modą, noszą na szyjach pulsujące kolorowym światłem obroże. Cała trójca to nie żadne duchy, tylko użytkownicy multimedialnego sprzętu, który przenosi ich w wirtualne światy.

Czy taka transformacja znaczeń ma jakiś sens? Wiktor Weintraub (cytowany w świetnie zredagowanym, w formie sensacyjnej gazety, programie przedstawienia) interpretuje *Balladynę* jako gorzko-ironiczną antybaśń, w której istoty nadprzyrodzone, miast prostować ludzkie ścieżki, wykorzystują swoją magiczną moc, by wbrew najlepszym intencjom siać zło i zniszczenie.¹³ W szczecińskim przedstawieniu świat fantastyczny także służy złu – złem jest pomnażanie rzeczywistości. Proceder ten zacierą granicę między fikcją i realnością, wprowadzając chaos także w sferę etyki. Bo kto odpowiada za śmierć Grabca, przemienionego – dzięki wirtualnym okularom i kaskowi udającemu „cudowną koronę Popielów” – w króla dzwonkowego? *Balladyna* czy *Goplana*? Trudno powiedzieć, bo nie wiadomo, czy uczta na zamku Kirkora zamieniona w orgiastyczne podrygi pod wodzą czarnej postaci na szczydach (zło w postaci komiksowej!) dzieje się realnie, czy też to tylko komputerowa gra, w której uczestniczy Grabiec. Nieszczęśnik ginie jednak na serio, bo *Balladyna* uwierzyła w prawdziwość elektronicznego fantomu. Albo jest to reżyserska niekonsekwencja, albo zemsta produkowanej przez człowieka rzeczywistości. W końcu na jedno wy-

chodzi, bo teatr – nawet najwierniej kopiujący życie – to także nierzeczywistość. I chwala mu za to.

Koncepcja świata, w którym to, co nadprzyrodzone – boskie i diabelskie – zostało wytworzone przez media, nie do końca przystaje do tekstu Słowackiego. Kiedy *Balladyna* po zabiciu siostry wypowiada „sakramentalną” formułę: „Jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła, / Jakby nie było Boga” – trudno zrozumieć jej problem. Boga w spektaklu *Annę Augustynowicz* nie ma od samego początku, nie trzeba zawieszania jego istnienia. Wszystko w tym świecie jest wytworem człowieka, także Bóg, który funkcjonuje wyłącznie jako słowo-idea, traktowane instrumentalnie przez Pustelnika. Ten, niczym ksiądz Rydzyk, nakręca życie dworskie, zapędzając do spowiedzi ponurych polityków z identyfikatorami wpiętymi w klapy garniturów. W komży, z rękawami à la Presley, także aspiruje do roli idola, który chce podbić świat przy pomocy naiwnego Kirkora. Materialną postacią jego idei jest religijny kicz, obraz-fetysz (kolejny to przytyk reżyserki do naszej katolickiej hipokryzji). Kirkor – człowiek majątny, biznesmen (w ręcu *Wdowie wizytówkę* swojej firmy), ale i ktoś, kto nie potrafi zakorzenić się w życiu – jest idealnym wykonawcą planów ambitnego księdza.

O nieobecności Boga najdobitniej świadczy jednak finał spektaklu, z którego wyeliminowany został karzący piorun z niebios. Scenę sądu *Anna Augustynowicz* rozgrywa w konwencji telewizyjnego talk-show, którego główną gwiazdą jest zwycięska *Balladyna*. Gośćmi programu, prowadzonego w mdłej manierze przez sztucznie uśmiechniętych konferansjerów, są wszystkie jej ofiary. Ich twarze ukazują się na zawieszonym nad sceną telebimie, z którego też płynie oskarżycielska mowa. Zgromadzeni przy podium dziennikarze rejestrują swoimi kamerami każdą reakcję królowej. Najdrobniejszy grymas jej twarzy olbrzymieje przeniesiony natychmiast na ekran. *Balladyna*

¹³ Wiktor Weintraub „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, w: *Od Reya do Boya*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.



Marek Koterski *Kocham. Nas troje*, Teatr Współczesny, Szczecin 1998.
Fot. Marek Biczuk

jest dosłownie pod obrznięciem fleszy, które stają się narzędziem tortur. Ginie z rąk paparazzich niczym księżna Diana. Nie wytrzymuje losu telewizyjnego idola, przedstawiciela arystokracji naszych czasów. Miarą władzy we współczesnym świecie jest zainteresowanie mediów – to one ustalają hierarchie, nadają książęce i królewskie tytuły. I to one skazują na śmierć. Przez swoją żarłoczność, pozbawiającą jakiegokolwiek prywatności, redukującą „ja” do publicznej maski. Albo przez zapomnienie.

Tym sposobem jednak pogrzebana została szansa na rozegranie dramatu czy nawet tragedii metafizycznej. Romantyczną buntowniczkę, która swoimi zbrodniami prowokowała Boga do odstonięcia moralnych podstaw jego władzy, wyparła przebojowa dziewczucha, która marzy o lepszych ciuchach i poklasku jeszcze mniejszych niż ona. Takiej Balladyny nie warto bronić, czego podjęła się niegdyś profesor Maria Janion.¹⁴

Anna Augustynowicz chce uprawiać teatr współczesny, nie tylko z nazwy.

¹⁴ Maria Janion *Obrona Balladyny w: Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980

Dlatego uparcie umieszcza w swoich spektaklach znaki naszego czasu. Wydaje mi się jednak, że postrzega tę współczesność zbyt zewnętrznie, sprowadzając ją do kilku emblematów w rodzaju hamburgerów od McDonalda na ucztę u Pani Grollfeuer czy kijów baseballowych w rękach żołnierzy Balladyny. Widać to wyraźnie zwłaszcza wtedy, gdy inwencja reżyserki nie zyskuje solidnego oparcia w języku dramatu. Rzeczywistość w jej spektaklach – nieważne, czy wyprowadzona z dzieła Słowackiego, Gombrowicza czy Schwaba –

staje się niepokojąco jednorodna. Może warto postulat współczesności przemieścić do wnętrza postaci, podrażnić je w głąb, zanurzyć się w tajemnicę pojedynczego istnienia? Tyle że w „teatrze etycznym” tej artystki nie ma miejsca ani na tajemnicę, ani na liczbę pojedynczą. Dlatego – choć wdzięczna jestem za przecieranie szlaków dla nowej dramaturgii – nie potrafię mu się do końca poddać.

Postscriptum

W zakończeniu wywiadu drukowanego w *Tygodniku Powszechnym* Piotr Gruszczyński pyta Annę Augustynowicz o motto jej teatru. Reżyserka nie umie go wskazać, ba, nie widzi takiej potrzeby. Chciałabym jednak podsunąć jej myśl Federica Garcii Lorki: „Naród, który teatru swego nie wspomaga, jest jeśli nie umarły, to śmiertelnie chory; tak też i teatr, który nie wyczuwa społecznego pulsu, pulsu historii, dramatu jej ludzi, taki teatr nie ma prawa nazywać się teatrem, ale winien zwać się domem gry”.

Dedykuję te słowa wszystkim grażom. I narodowi, rzecz jasna.