

Robert Cieślak

TRANS-MISYJNOŚĆ

Jednym z narzędzi uwodzenia w teatrze Anny Augustynowicz jest zarówno praktyka, jak i sama już gotowość przekraczania formy. Formy obecnej choćby w odrzuceniu konwencji mówienia – w złamaniu klasycznej melodyki i rytmiki tradycyjnego wiersza czy wręcz zdania. Walka z formą, niczym zmaganie z deformującą opresją słów oraz ludzi i ludzkich intencji za nimi stojących, wymaga nieuchronnego zmieniania jednej gęby na drugą, ulegania jej, uznawania jej stwarzającej mocy. Gombrowicz

pisze w znanej dobrze *Przedmowie do Filidora dzieckiem podszytego*:

To pewne, że sztuka polega na doskonaleniu formy. [...] I jeśli robaki, owady cały dzień uganiają się za pożywieniem, my bez wytchnienia jesteśmy w pościgu za formą, użeramy się z innymi ludźmi o styl, o sposób bycia nasz, i jadąc tramwajem, jedząc, zabawiając się lub wypoczywając, lub załatwiając interesy – zawsze, bez przerwy szukamy formy i rozkoszujemy się nią lub cierpimy przez nią i przystosowujemy się do niej lub gwałcimy i rozbijamy ją, lub pozwalamy, aby ona nas stwarzała, amen.

O, potęga Formy! Przez nią umierają narodzy. Ona wywołuje wojny. Ona sprawia, że powstaje w nas coś, co nie jest z nas. Lekceważąc ją, nie zdołacie nigdy pojąć głupoty, zła zbrodni. Ona rządzi naszymi najdrobniejszymi odruchami. Ona jest u podstawy życia zbiorowego¹.

Totalność Formy, jeśli ją uznamy, nie daje żadnych szans na ucieczkę na zewnątrz

Autor jest literaturoznawcą, kulturoznawcą, krytykiem literackim i teatralnym, profesorem Uniwersytetu Szczecińskiego oraz UKSW w Warszawie. Opublikował między innymi książki *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych* (1999); *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku. Studia o słowie, obrazie i percepcji* (2006); *Teatr Anny Augustynowicz* (2011).

Artykuł jest zmienioną wersją wystąpienia na konferencji „Trans-Polonia”, zorganizowanej przez Teatr Miejski im. Gombrowicza w Gdyni, 23 października 2010.

¹ Witold Gombrowicz *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 78–79.

– poza formę samą. Zezwala jedynie na dynamiczne działania w obrębie jej zmiennych kształtów i sił ją stwarzających (znośszych i ustanawiających jednocześnie), na swoiście i jednak paradoksalnie wewnętrzną transgresję, możliwą zatem tylko w postaci nieustannego dążenia do przekraczania, do kwestionowania każdego uprzednio ustalonego i utrwalonego porządku. Takie rozumienie podejmowanego zjawiska pozwala spojrzeć na teatr, w tym wypadku na teatr Anny Augustynowicz, w proponowanej perspektywie rekonstrukcji kilku reguł paradygmatu języka artystycznego reżyserki.

W tym szczególnego rodzaju autorskim scriptum, w rodzaju idiomu twórczego wskazać można kilka interesujących (względnie stałych, bo poddających się wyodrębnieniu i opisowi) obszarów napięć, z których większość – jak się okaże – będzie realizacją mechanizmu redukcji estetycznej.

Ciało kontra kostium (odkryte – zakryte)

Jednym z takich obszarów jest dynamika znaczeń kreowanych pomiędzy cielesnością (niekiedy wręcz „mięsnością”) a kostiumem. Zjawisko to wielokrotnie już opisywano. W tym miejscu warto więc może jedynie do licznie wymienianych w literaturze przykładów dodać jeden tylko, realizację *Migreny* Antoniny Grzegorzewskiej (premiera 13 lutego 2010) w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Ta inscenizacja (a w niej zarówno wiszące nad miejscem akcji, pomalowane na czerwono haki z ubojni dla zwierząt, jak też przede wszystkim wybrane postaci, pojawiające się z maskami świńskich łbów na głowach) w zderzeniu z tematem, poruszającym problem czasowej adopcji dziecka, odbieranego rodzinie zastępczej po kilku latach przez biologiczną matkę, przenosi interpretację całości widowiska wprost na

Jon Fosse *Imię*, Teatr Lalek „Pleciuga”, Szczecin 2004.



poziom metafory „ludzkiej rzeźni” – jatki etycznej, metodycznego zarzynania emocjonalnego.

Inny nieco przykład odnajdziemy w inscenizacji *Imienia* Jona Fosseo (premiera 8 października 2004) w szczecińskim Teatrze Lalek „Pleciuga”, gdzie zabieg redukcji (konsekwentny, lecz w tym wypadku daleki od kategorii „mięsności”) w miejscu ludzkiego ciała usytuował schemat wyobraźniowy cielesności, ściślej zaś uschematyzowane wyobrażenie twarzy człowieka. Zamiast wizerunku osoby, widz otrzymywał ślepe miejsce po ludzkiej twarzy – głowę postaci scenicznej obciągniętą czarnym trykotem, miejsce puste mimicznie, obce, wykluczające szanse aktualizacji rysów, a przez to samo rozpoznanie bohaterów na ich podstawie. Do tego przykładu trzeba będzie jeszcze powrócić, dopowiadając w tym miejscu jedynie kilka szczegółów.

W *Imieniu* dialogi nie znaczyły samodzielnie, język – jak często w teatrze Augustynowicz – stawał się znaczący w silnym związku i podporządkowaniu konstrukcji przedstawienia. Reżyserka stworzyła i wprowadziła do gry nową osobę dramatu. Nie usytuowała jej na scenie, lecz kazała zaświadczać swe istnienie ukazaniem twarzy na telewizyjnych ekranach dwóch odbiorników, umieszczonych w górnych rogach obrazu-lustra, w którym widzowie obserwowali odbicie sceny-miejsca akcji. Z tych ekranów z łagodnym, lecz obojętnym uśmiechem słowami didaskaliów przemawiał Super-Vizor. Warto zauważyć sugestię semantyczną ukrytą w znaczącym imieniu bohatera: „super” oznacza instancję nadrzędną, organizującą, zarządzającą akcją, „vizor” natomiast to ktoś „widzialny” w funkcji kontrolera, nadzorcy. Twarz Super-Vizora była jedyną, jaką ukazano oczom widzów, jeśli nie liczyć twarzy aktora animującego marionetkę Bjärna. Notabene: marionetkę „nagą” – złożoną z gładko toczonych elementów drewnianych, z owalną głową pozbawioną rysów.

Pozostali aktorzy, ubrani od stóp do głów w czarne trykoty, kreowali postaci pozbawione własnych wizerunków. Cechami odróżniającymi stawały się w tym wypadku kształty ciał oraz jaskrawe elementy kostiumów (Wandy Kowalskiej) – kolorowe korale, biustonosz, kokardy, fartuch, zielona kurtka dżinsowa, czerwone szelki, czapka, okulary... Miejsca po twarzach zwrócone były zawsze na wprost – ku lustru-widowni – postaci nie patrzyły na siebie bezpośrednio. Aktorzy mieli ograniczone pole ruchu. Ukazywali się zza niskich, sięgających najwyżej do pasa zastawek (scenografia – Marek Braun). Każdy ruch, zwłaszcza w płaszczyźnie wertykalnej, za sprawą sznurków oplatających pętlą nadgarstki i przez system bloczków napiętych ciężarem przeciwwagi w postaci worków wypełnionych piaskiem, imitował ruch marionetek.

Metafora ubezwłasnowolnienia, podporządkowania zewnętrznej, kierującej i nadającej życie sile, w połączeniu z wykluczeniem obrazu twarzy, zatem z pozbawieniem tożsamości, pozwalała przywoływać konteksty interpretacyjne, zaczerpnięte z filozofii Emanuela Levinasa. Brak twarzy to brak tego, co metafizyczne w relacji między ludźmi. Nie dziwi więc, że zamiast oglądanych fotografii pojawiały się puste, czerwone ramki, a wybór imienia dla mającego się narodzić dziecka, choć stanowił problem tytułowy, był niemożliwy nie ze względu na brak pewności co do płci, ale z powodu redukcji tego, co – jak powiedziałby Gombrowicz – wydarza się w kościele ludzko-ludzkim². Forma zatem – dopowiedzmy – bez twarzy i tożsamości została w tym wypadku w zaskakujący sposób przekroczona, zredukowana, pozostawiona bez szans na zmianę warunków komunikacji międzyosobowej.

² Zob. też Robert Cieślak „Imię” – eksperyment w „Pleciudze”. „Imię” – *An Experiment in Pleciuga*. „Teatr Lalek” nr 1/2005.



Fot. Marek Biczak

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

Trans-gender

Na kłamstwo ubioru, a nie na możliwość kreacji znaczeń transseksualnych zwraca uwagę Monika Żółkoś, przekonując, że pośród ogólnej amorficzności płciowej głównych bohaterów *Iwony, księżniczki Burgunda*, postaci ciotek, grane w insceni-

zacji Anny Augustynowicz (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera 7 września 1996) przez mężczyzn, „nie próbują naśladować kobiecych zachowań, nie obrysowują postaci delikatną, miękką kreską”³. Z jed-

³ Monika Żółkoś *Ciało mówiące, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001, s. 77.



Juliusz Słowacki *Balladyna*, Teatr Współczesny, Szczecin 1998.

nej strony jednak zgadzając się z autorką *Ciała mówiącego*, że „staropanińskie sukienki «kaleczą» płęć, deformują uwiecznionych w nich mężczyzn”, nie sposób z drugiej strony odmówić temu zabiegowi transgenderowego waloru. Chodziłoby w nim nie tylko o wszechwładzę stroju, lecz o dodat-

kowe wytrącenie z pewności w orzekaniu o wzorcu kulturowym, a zwłaszcza o osłabienie jakiegokolwiek potencjalnego sądu klasyfikującego jednoznacznie cechy płciowe. Zabieg ów czyni postaci odziane w kwieciste suknie ozdobione koronkowymi kołnierzykami karykaturami kobiecości.

W ten sposób uwydatniają się intencje samego Gombrowicza – krytyczny stosunek do staroświeckiej, pretensjonalnej formy.

Obraz mężczyźni jako kobiet z torebkami i obutych w czółenka o rozmiarze 43-44 na szerokich, średniej wysokości obcasach, musi nasuwać skojarzenia z kulturą drag queens. Przypuszczenie to nabierze dodatkowego wymiaru, gdy pod uwagę weźmiemy kontekst inscenizacyjny tego transgenderowego zabiegu – pojawiający się dokoła sceny i widowni zarazem (widzowie siedzą na scenie) dworzanie, którzy również nie zostali ubrani zgodnie z zasadami dworskiego decorum, lecz odziano ich w stroje wyjęte z najnowszej podówczas mody klubowej z europejskich metropolii. Ponadto sugestię takiej interpretacji wzmacnia użycie rekwizytu w postaci niszowego czasopisma subkultury gejońskiej w Polsce. Czytelnikiem pisma „Inaczej” uczyniła reżyserka Szambelana, który pojawił się w jednej ze scen przedstawienia z egzemplarzem tego periodyku pod pachą, po czym nieco wstydliwie, choć machinalnie go przeglądał, by po chwili na moment, dość swobodnie (coming-outowo) porzucić pismo na sofie, na której oparciu przysiadł.

W tej sytuacji kwestia II Ciotki: „Wszystkie nasze ambicje samice umieściłyśmy w tobie, a ty nic...” ma już oczywistą wymowę groteskową. Inicjacyjne ustalanie tożsamości genderowej bohaterów dworu królewskiego rozbiło się o jednoznaczny zamiar ról płciowych – wbrew obowiązującej formie istniejąca faktycznie poza pałacem monarszym. Ciotki są już nie tylko absurdalne w proponowaniu Iwonie uprawiania sportu – skoku o tyczce czy jazdy na nartach, ale są prowokujące w swej całości, w której cielesność zostaje unieważniona przez przydany jej wtórnie ubiór, kompletnie nieprzystający do fizycznego kształtu postaci. Wyzwanie do uczestniczenia w tej zaskakującej formie lub – wkrótce – potrzeba jej rozbicia – można uznać za źródło działania Księcia Filipa. Można byłoby zaryzykować

przypuszczenie, że transgenderowy zabieg stał się w szczecińskiej inscenizacji *Iwony...* motorem uruchamiającym dalsze zdarzenia sceniczne.

Na marginesie tych rozważań należałoby zauważyć, że Anna Augustynowicz w niemal niezauważalny sposób posługuje się stosunkowo często w swoim teatrze sygnałami, które dowodzą intencji tworzenia na potrzeby inscenizacji takiej ramy modalnej, która powstaje na kanwie – ogólnie mówiąc – odmiennej wrażliwości. Tak się dzieje, gdy w szczególnie wyrafinowanym kostiumowo⁴ *Śnie nocy letniej* (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera 15 stycznia 2000), Oberon i Puk zastygają przez dłuższą chwilę w miłosnym pocałunku, otwierając nim w istocie akcję sztuki. Podobnie w jednej z pierwszych scen *Baladyny* (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera 16 maja 1998), postaci świata fantastycznego, wierni słudzy Goplany – Skierka i Chochlik – tworzą żywy obraz, w którym nietrudno dostrzec stylizowane zbliżenie sodomickie.

W innej formie przesunięcia i groteskowe zderzenia transgenderowe ustanawiają porządek znaczeń fundamentalnych dla inscenizowanego dramatu. Dzieje się tak na przykład przy okazji *Wesela* (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera 22 września 2007). O skutkach decyzji obsadzenia Ireny Jun w roli Wernyhory Jacek Sieradzki na łamach „Przekroju” pisał: „Inszenizator [...] nagle spycha swoich bohaterów w kompromitację i groteskę”⁵. Trudno się z tym zdaniem nie zgodzić, choć jeśli zaakceptujemy pomysł inscenizacyjny, wnioski z tego sprostowania wyciągniemy odmienne. Przyznać jednak należy również, że w myśleniu o powodach takiej zamiany niewiele pomoże nam wymijające tłumaczenie reżyserki, która w rozmowie z Jackiem Cieślakiem („Rzeczpospolita”), pyta-

⁴ Twórcą kostiumów jest Ryszard Kaja.

⁵ Jacek Sieradzki *Czy to grzech, czy to śmiech? „Wesele” Anny Augustynowicz – czułość i złość, „Przekrój” nr 40/2007.*



Stanisław Wyspiański *Wesele*, Teatr Współczesny, Szczecin 2007.

na o uzasadnienie takiej decyzji, stwierdzała w duchu metaforyki symbolistycznej: „Od Ireny Jun dostałam kiedyś książkę z dedykacją: «Do poezji się dorasta». Teraz próbujemy zmierzyć się z brzmieniem liry, na której gra w *Weselu* Wernyhora”⁶.

Wernyhora przychodzi w tym przedstawieniu znikąd i donikąd odchodzi. Odziany/odziana w powłóczystą, grubo tkaną suknię (wcześniej w przyduży czarny sweater) ma do wypowiedzenia swoje kwestie, lecz wygłaszane niemalże przypadkiem słowa utraciły całkowicie niegdysiejszy tyrtejski charakter. O sprawach, będących centrum węzła dramatycznego *Wesela* legendarny lirnik mówi w sposób więcej niż zwykły. Pospolitość i przeciętność jego mowy bierze się zarówno z braku respektu dla poetyckiej śpiewności tekstu, jak też wynika z na poły żartobliwego, na poły zaś ironicznego komunikatu pozawerbalnego, który sytuuje się w cielesnej obojętności oraz bardziej niekiedy komediowej niż od-

powiadającej tragizmowi sceny mimice. Z punktu widzenia tradycji poezji tyrtejskiej wraz z tradycją interpretacji tej postaci, Wernyhora Jun w teatrze Anny Augustynowicz jest obrazoburstwem i pogwałceniem wszelkich zasad tworzenia wizerunku zanego męża porywającego naród do walki.

Niejedyna to w przywoływanym przedstawieniu transgresja płciowa, podmiana form, a w konsekwencji szarża znaczeniowa. Druga dotyczyła również osoby dramatu – Beata Zygarlicka zagrała Rycerza Czarnego, wypowiadając wezwanie, mające zażgrzewać do walki, w sposób beznamiętny, bez przekonania, jakby był to obowiązek rytualny do pośpiesznego odprawienia i jeszcze szybszego zapomnienia – zwykłe językowe przyzwyczajenie, nawyk, odruch semantyczny.

Czas i ruch

Opiniując *Wesele*, Sieradzki pisał o eksperymencie połączenia dwóch pierwszych aktów *Wesela* w jedną dwupółgodzinną część: „Augustynowicz mocno ryzykuje, fun-

⁶ *Mądrość i głupota bohaterów „Wesela”*, z Anną Augustynowicz rozmawiał Jacek Cieślak, „Rzeczpospolita” z 21 września 2007.

dując widzom dwuipółgodzinną pigułę. Ale tylko tak, przez zmianę rytmu, może śledzić skutki przejścia z rwanej dynamiki dnia w spowolniony koszmar nocnych majaków”. Warto przy tym zauważyć, że znaczącym korelatem czasu w tej inscenizacji jest ruch.

Weselny taniec, utrzymany w akcentowanym uderzeniami stóp daktylicznym rytmie, określonym miarą na trzy czwarte (długa, dwie krótkie), przypomina mantrę. Na taki rytm nakłada się ograniczony do dwóch powtarzalnych elementów ruch (obróć i obrót z kłaśnięciem w dłonie). Postaci tańczące, czyli wybijające stopami rytm, są osobne, nie tworzą wyodrębnionej na podstawie jakichkolwiek kryteriów grupy, są przy tym jedynie tłem dla solisty – jego chórkim lub akompaniującą mu żywo orkiestrą. W istocie przez dużą część przedstawienia jedyną muzyką taneczną jest ta, która powstaje jako ostinato uderzeń stóp o deski sceny. To swoje basso continuo stanowi tło dialogujących na proscenium lub wśród widzów postaci, które wciąż wypowiadają kolejne repliki, zwracając się do publiczności, a nie do siebie. Wydaje się, że mantra zrytmizowanego tupotu – stając się wspomnianym tłem – lekko przyspiesza. Rytmiczne, pozbawione melodii ostinato rozprasza się dopiero podczas dialogu Żyda i Pana Młodego, by powrócić na scenę w chwili monologu Racheli, lecz już bez rytmu, a jako szumiący zwykłym krokiem tłum, zbiorowisko weselników. Wyraźnie widać, jak ta zrytmizowana zbiorowość akcentuje swoją aktywnością bieg zdarzeń, jak ruch staje się akompaniamentem. Dzieje się tak, gdy dyskretnie spoza półprzezroczystych zastawek zbiorowość ta dopełnia rozmowy Księdza z Żydem, a potem głośno już w świetle sceny wtóruje kłótni Czepca i Księdza, by przekształcić się w finale tego spotkania w stylizowanego krakowiaka, bez hołubców, lecz ze wzniesioną, choć bez czapki, ręką.

W efekcie, można stwierdzić, aktorzy („sami swoi, polska szopa”) zostali uwięzieni w ruchu – przeciwnie niż kiedyś, w przywoływanym tu wcześniej *Imieniu*, gdzie

uwięziono ich w bezruchu. Rytm nadany czasowi spektaklu więzi obie strony teatralnego zdarzenia – ma bowiem zdolność transgresywnego przenoszenia władzy nad przestrzenią ponad rampą. Dodatkowe ułatwienie dla tego typu redukcji stworzyło rozświetlenie widowni – zabieg zastępujący lustro, przenoszący również widza w fazę wspólnoty, zdolnej do przeżywania katharsis.

Pomiędzy wzrokiem a słuchem

Osobnym zagadnieniem, które ma znaczenie dla ustalania cech specyficznych komunikacji, także tej ustanawiającej porządek formalny w teatrze Augustynowicz, jest problem redukcji postaci przez wykluczenie czy znaczne ograniczenie kontaktu wzrokowego lub wprowadzenie partnerów dialogu w sytuację gry spojrzeń, ustanawiającą najczęściej sprzeczne lub co najmniej pozostające w napięciu z intencją tekstu znaczenia⁷. Zauważano to już w stosunku do *Wesela*, choć pierwowzoru tego zabiegu szukać należy w przywoływanej tu wcześniej inscenizacji *Imienia*. Niemniej to w *Weselu* brak, redukcja wzajemnego doświadczania się przez zmysł wzroku jest wyrazem rozpadu więzi społecznych, atomizacji Polski i Polaków. Widziane i widzące są w zasadzie jedynie osoby dramatu, podejmujące dialog z wybranymi weselnikami. Dostrzeżone może być więc tylko to, co wizyjne (w sensie imaginatywnym), co pochodzi spoza rzeczywistego. Rzeczywiste natomiast – przekonyuje nas Augustynowicz – jest wykluczone z obszaru percepcji wzrokowej. Zasada ta w nieznacznym stopniu zostanie przekroczona w czytanej wersji *Lilli Wenedy* (Instytut Teatralny, 8 października 2009), gdzie re-

⁷ O „grze spojrzeń” w teatrze Augustynowicz, o kontroli, jaką sprawują nimi wobec siebie wzajemnie postaci jej inscenizacji zob. Violetta Sajkiewicz *Znikająca rzeczywistość. Ekrany iluzji w teatrze Anny Augustynowicz*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, pod red. Andrzeja Gwoźdźcia i Piotra Zawojskiego, Rabid, Kraków 2002, s. 205 i n.

dukcja ruchu scenicznego oraz relacji wzrokowej między postaciami (jest to w wersji czytanej bardziej relacja pomiędzy aktorami niż postaciami) sprzyja uwydatnieniu tego, co da się wyczytać w dramacie Juliusza Słowackiego. Pozwala – mówiąc inaczej – na pracę oczu wyobraźni.

Dokąd prowadzi reżyserkę „oczy wyobraźni”? Okazuje się, że oko wewnętrzne Anny Augustynowicz potrafi z niezwykłą sprawnością przenosić dyskurs współczesności do interpretacji klasyki, co pozwala jej zadać w zasadzie proste, choć wynikające przede wszystkim z dociekliwej lektury pytanie: „Czy można założyć przypuszczenie, że ród Wenedów zostaje ukarany za grzech kazirodztwa, czy można założyć, że Roza poświęca, a może unicestwia we własnym scenariuszu swoje rodzeństwo, a być może własne dzieci z ojcowskiego – królewskiego łóża? W przeciwieństwie do Gwionny, nie walczy o nie, nie broni? Potrzebuje oczyszczenia przez krew, obrócenia w niewecz rodzącego ojca – króla i swego rodzu? Pierwotna wina i ogarnięcie zła, które się stało, czyni jej świadomość tragiczną: «popioły mnie zapłodnią»”⁸.

Warto zwrócić uwagę, że wyobraźnia stawia raczej pytania, przez nie nazywając problemy. Czyją zatem córką może być Lilla Weneda? Sam autor, określając genezę pomysłu, wskazuje na przeniesienie tradycji starorzeczymskiego pluralizmu religijnego, który w wizji Słowackiego reprezentowała Julia Alpinula. Na jej nagrobku poeta odczytywał słowa inskrypcji:

Nieszczęśliwego ojca nieszczęśliwa córka.
Bogów awenturyńskich kapłanka.
Wyprosić ojca od śmierci nie mogłam.
Nieszczęśliwie umrzeć w losach jego było.
Żyłam lat XXIII⁹.

Nie ma w zasadzie wątpliwości, że Lilla Weneda była córką Derwida. Kto jednak

był (mógł być?) matką Lilli Wenedy? O tym faktycznie Słowacki nie wspomina, przynajmniej nie wprost – pozostawia jedynie jedno sugestywne miejsce:

LILLA WENEDA

(do Rozy Wenedy)

O! nie mów tego! O! nie mów przez litość!
Ja braci moich, ojca mego zbawię.
O! pobłogosław ty mi, siostró moja,
Ty smutna byłaś mi wesołej matką.
I wy mi, starzy ludzie, błogosławcie,
Ale nie proście Boga o nic dla mnie,
Tylko o rozum i przebiegłe serce,
Abym zbawiła tych, co są w kajdanach¹⁰.

Mimo to pytania Anny Augustynowicz brzmią wciąż zaskakująco, całkowicie zmieniają kierunek i rozbijają utrwalone formy naszego myślenia – wymagają elastycznego przenoszenia kategorii i zmiany perspektywy. I to dla realizacji scenicznej okazuje się najbardziej twórcze – w takiej interpretacji czyni dramat Słowackiego absolutnie wizjonerskim, ponowocześnie zanurzonym w sieci referencji, właściwych współczesnej filozofii kultury.

Warto przy okazji zwrócić uwagę na fakt, że w teatrze Augustynowicz odnajdujemy cały szereg interesujących przykładów ponowoczesnej walki kulturowej (walki form wyrazu), polegającej na stopniowym zastępowaniu dominacji kultury wzroku przez kulturę słuchu. Warto zwrócić uwagę co najmniej na przykład *Iwony*... Jak wiadomo, postać tytułowa zasadniczo milczy – w tym milczeniu toną zresztą wspomniane tu wcześniejszej ambicje samicy, które/którzy już „zakończyły/zakończyli swój zawód kobiecy”. Milcząca Iwona jest nie tylko obecna na scenie, ale jest także reprezentowana przez dźwięki – odgłosy życia oraz przenikliwe wysokie tony operowego śpiewu. To te brzmienia ostatecznie dopełniają wizerunek Cimircymci, są zdecydowanie silniejszą formą wyrazu, znacząco i ekspresywnie poszerzającą pole możliwych interpretacji i charakterystyki tytułowej bohaterki.

⁸ Tekst niepublikowany.

⁹ Juliusz Słowacki *Do autora „Irydiona”*. List II, w: *Dramaty*, t. 4, oprac. Maria Bokszczańska, Ossoli-num, Wrocław 1983, s. 130.

¹⁰ Juliusz Słowacki, *Lilla Weneda*, tamże, s. 135.

Jeszcze bardziej wyraziste rozwiązanie (pokrewne metodzie, jaką w prozie zastosowała Dorota Masłowska w *Pawiu królowej*) przynosi *Zemsta* (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera 5 kwietnia 2008) – klasyczny tekst uzyskuje rytmikę kompletnie różną od rytmu wiersza Fredry oraz różną od tradycji jego recytowania. Przedstawienie w całości utrzymane jest bowiem w rytmie rapu, z muzyką w części wykonywaną, w części miksowaną na żywo.

Wszystkie te zabiegi, przyznać należy, bliższe są jednak stawianiu diagnozy kulturowej i opisu stanu faktycznego niż doraźnym, a tym bardziej antycypującym stan przyszłej kultury postulatami. Z dostrzeganej ułomności słyszenia wyłania się raczej przekonanie o wadach ludzkiego słuchania, uniemożliwiających dialog zakończony sukcesem komunikacyjnym. Niedoskonałość naszego porozumiewania się wynika z zasłon ustanawianych przez formy mówienia, które obrosły znaczeniami przesłaniającymi bieżące sensory, znaczeniami rutynowo nadawanymi od dziesiątków lat słowom i wypowiedziom. Typowość, w tym głównie sformalizowanie sytuacji komunikacyjnej, zabija autentyczność spotkania – zamyka drogę do dialogu, generuje rozpad więzi między ludźmi.

Rozpoznanie kryzysu komunikacji (kryzysu trafnego użycia języka oraz kryzysu ustanawiania znaczeń tworzonych w dialogu) stanowi zawsze, jeśli nie główny, to akompaniujący głównym porządkom wyrażania nurt twórczości Anny Augustynowicz. Chodzi w tym wypadku już nie tylko o komunikację językową, lecz także wizualną. Przekonanie o wszechstronności dekompozycji dzisiejszej kultury wraz z płynnością kategorii, które potencjalnie mogłyby ją porządkować, zmusza reżyserkę do tego typu redukcji, które łatwo wskazać właśnie w ewolucji wizualnych cech jej teatru. Specyfika tej przemiany to na

przykład stopniowe, lecz konsekwentne ograniczanie kolorystyki (aż po monochromatyzm ze szczególnie wyraziście transgresyjną wówczas czerwienią, rezerwowaną dla detali kostiumu lub rekwizytu), ale także komponowanie przestrzeni gry oparte na coraz mniej liczbie przedmiotów, przy jednoczesnej multiplikacji planów za pomocą technik audiowizualnych, mediatyzujących zarówno scenę, jak i widownię. Nie bez znaczenia dla pełnej interpretacji wspomnianego zjawiska redukcji będzie także zrozumienie sensu zastosowania ekranów w ich wielorakich funkcjach przesłon, czy też miejsc wyświetleń (ekspozycji komentarzy i powieleń) jako specyficznych interfejsów, które paradoksalnie, zatrzymując wzrok widza, zmuszają go do transgresyjnego wysiłku – przekroczenia i pokonania w swoim myśleniu stereotypu (nie)postrzegania transmisji, przy jednoczesnym otwarciu dostępu do zakodowanych komunikatów artystycznych.

Ponieważ teoretycznie komunikacja jest przenoszeniem i wymianą znaczeń pomiędzy uczestniczącymi w niej podmiotami, a istotą tego procesu jest nieustanne przekraczanie różnego typu ograniczeń i barier pomiędzy nadawcą i odbiorcą, komentowanie tego zjawiska językiem teatru nabiera charakteru transmisji poglądów i postaw. Demontaż zastanych porządków staje się swoiście, bo metaforycznie pojmowaną misją, której sceniczna realizacja, sięgająca po własną konwencję oraz indywidualny styl, ustanawia paradygmat twórczej gramatyki teatru Anny Augustynowicz. Rekonstrukcja względnie stałych reguł tego paradygmatu staje się ramą interpretacyjną, leży także u podstaw skutecznego dekodowania znaczeń poszczególnych inscenizacji, które na gruncie spotkania widza ze sztuką teatru spełniać mogą funkcje trans-misyjnego wypełnienia nowym myśleniem o porządkach kulturowych współczesności.