

O teatrze bez motta

AUTOR: PAWEŁ SZTARBOWSKI



AUTOR / ROBERT CIEŚLAK
 TYTUŁ / TEATR ANNY AUGUSTYNOWICZ
 WYDAWCA / WYDAWNICTWO NAUKOWE
 UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO
 MIEJSCE I ROK / SZCZECIN 2011

■ Tytuł książki Roberta Cieślaka: *Teatr Anny Augustynowicz*, mógłby wskazywać, że autor ma ambicje całościowego opisanie dorobku reżyserki i wieloletniej dyrektorki Teatru Współczesnego w Szczecinie. Udaje mu się jednak zaledwie zarysować kluczowe tematy i wyróżniki estetyczne. Na ogół pozostawia je na poziomie zbyt ogólności; dopiero wtedy, gdy zaczyna analizować poszczególne spektakle czy nawet pojedyncze sceny, jego rozważania okazują się ciekawe. Potwierdza to na przykład analiza *Wesela* Wyspiańskiego czy *Miłości na Krymie* Mrożka, zagranej niewiele razy i niedocenionej przez krytykę, a ważnej w kontekście skali postawionych problemów, które powracać będą w kolejnych przedstawieniach. Inspirujące są też fragmenty dotyczące mniej znanych spektakli, zrealizowanych w Teatrze Lalek Pleciuga w Szczecinie – prapremiery sztuki *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci?* Anety Wróbel i *Imienia* Jona Fossego – oglądanych przez widzów w lustrzanym odbiciu, co dawało efekt rozchwiania świata wirtualnego i rzeczywistości. Właśnie ten temat uczynił Cieślak głównym wątkiem swoich analiz.

Sama reżyserka stwierdziła kiedyś w rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim, że jej teatr nie ma motta. Rzeczywiście, unika raczej teoretyzowania na temat własnego dorobku, nie pisała nigdy manifestów programowych, czasem jedynie w wywiadach ujawniała swoje inspiracje i autorskie rozumienie teatralnego medium. Jednocześnie jednak można w jej spek-

taclach odnaleźć zaszyfrowany zestaw powracających tematów, wątków i pytań ujętych w stale rozwijające się, ale bardzo spójne środki wyrazu, dla których da się znaleźć wiele wspólnych mianowników. Przedstawienia utrzymane są w bardzo charakterystycznym stylu. O ile jednak ich powierzchowne opisanie wydaje się zadaniem dość prostym, o tyle dogłębne ich uchwycenie jest niewątpliwie trudne, ponieważ skutecznie wymykają się wszelkiej jednoznaczności.

Cieślak nie pisze biografii Augustynowicz. Nie znajdziemy w jego książce właściwie żadnej informacji, która nie byłaby ogólnie znana i opisana. Szkoda, że traktuje dorobek reżyserki trochę poza miejscem i czasem, w którym przyszło jej debiutować, a potem tworzyć kolejne przedstawienia. A tym miejscem i czasem była Polska okresu przemian ustrojowych, co w naturalny sposób wpływało również na tematy podejmowane przez teatr. Autor wspomina co prawda, że Augustynowicz pierwsze przedstawienie zrealizowała 1 kwietnia 1989 roku, ale nie wyciąga z tej daty żadnych głębszych wniosków poza zabawami numerologicznymi. A przecież ma ona doniosłe znaczenie. Podobnie jak to, że reżyserka wkraczała wtedy do zawodu jako trzydziestoletnia kobieta, po doświadczeniu studiów teatrologicznych na początku lat osiemdziesiątych i kilkuletniej pracy w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, dzięki której mogła poznać funkcjonowanie teatru od środka. Ważne wydaje się

też to, że od końca lat siedemdziesiątych śledziła właściwie na bieżąco repertuar Starego Teatru, gdzie żywa była tradycja dalekiego od dosłowności, ale krytycznego patrzenia na rzeczywistość poprzez teatr.

Podobnie, w kontekście późniejszej wieloletniej pracy w Szczecinie, nie bez znaczenia jest miejsce jej urodzenia i wychowania, czyli galicyjska Dębica, bo bez doświadczenia tego miasteczka prawdopodobnie nigdy nie powstałyby takie spektakle, jak *Kłątwa* Wyspiańskiego czy *Magnifika* Włodzimierza Szturca, a pewnie także *Moja wątroba jest bez sensu* Wernera Schwaba... Prawdopodobnie nie bez wpływu na wybór dramatów Stiega Larssona, którego *Naczelnego* Augustynowicz zrealizowała już w 1993 roku, jako swego rodzaju przedsmak późniejszej mody na brutalistów, był jej pobyt zarobkowy w Szwecji, dla którego przerwała swoją asystenturę u Jerzego Jarockiego przy *Śluchaj, Izraelu* w Starym Teatrze w Krakowie. Być może też pod wpływem obserwacji Szwecji, która w porównaniu z Polską schyłkowego PRL-u musiała wydawać się rajem, reżyserka uświadomiła sobie lub przeczuła, że kryzys relacji międzyludzkich, a szczególnie rodziny, jest niezależny od sytuacji ekonomicznej i równie dotkliwy w krajach sytych, co w zabiedzonej Polsce. Te tematy stale będą powracać w jej wyczulonych na rzeczywistość spektaklach.

Niewiele też, poza drobną, żartobliwą wzmianką o *Ryszardzie III*, można się z książki Cieślaka dowiedzieć o pracach reżyserki z lat stu-

Metoda, którą Cieślak określa jako „redukcję audialną”, polegająca na likwidacji zastanej melodii wiersza, wydaje się kluczem do zrozumienia, czemu najbardziej nawet skomplikowane frazy poetyckie brzmią w spektaklach Augustynowicz naturalnie i zrozumiale.

denckich, mało miejsca poświęca także jej spektaklom kaliskim, które na kształtowanie jej dalszych poszukiwań miały wpływ niebagatelny, prawie wcale nie wspomina o zrealizowanym w Tarnowie *Brelu*, a był to spektakl w zakresie recitalowego gatunku bardzo nowatorski. Za ledwie anegdotycznym przywołaniem wspomnienia Bogusława Kierca skwitowany jest udział młodziutkiej Augustynowicz w konkursach recytatorskich. A przecież choćby w kontekście dbałości o język w jej późniejszych spektaklach i szlachetność wypowiedzianych, nawet tekstów posługujących się kalekim językiem – te bardzo wczesne doświadczenia miały zapewne kluczowe znaczenie. Szkoda, że autor nie podjął wysiłku dotarcia do odpowiednich dokumentów lub przynajmniej nie pokusił się o rozmowy ze świadkami tych zdarzeń. Choć akurat spostrzeżenia Cieślaka dotyczące sposobu mówienia wiersza w interpretacjach utworów klasycznych okazują się bardzo błyskotliwe i metoda, którą określa on jako „redukcję audialną”, polegająca na likwidacji zastanej melodii wiersza, wydaje się rzeczywiście kluczem do zrozumienia, czemu najbardziej nawet skomplikowane frazy poetyckie brzmią w spektaklach Augustynowicz naturalnie i zrozumiale. Szczególną jakość osiągnęło to w *Lilli Wenedzie* – czytaniu dramatu Słowackiego na głosy, które odbyło się w Instytucie Teatralnym, gdzie unieruchomieni aktorzy, bez kostiumów i dekoracji, uważnie czytali skomplikowany tekst, cieniując jedynie jego znaczenia i nastroj.

Spektakle Augustynowicz wyrastają z obserwowania rzeczywistości i ze współpracy z aktorami, dlatego szkoda, że właściwie nie mają oni w książce Cieślaka głosu. Wydaje mi się, że rozmowy z nimi mogłyby być cenne dla uchwycenia jej metod pracy nad spektaklem. A metody podporządkowane są wspólnemu celowi – porządkowaniu świata poprzez teatr.

Czarne zastawki i kostiumy, z którymi ten teatr się kojarzy, sprawiają, że aż nie chce się wierzyć, iż często we wstępnej fazie projekty kostiumów są kolorowe, a planowana scenografia dużo bardziej skomplikowana. Minimalizowanie środków bywa najczęściej „odkryciem”, które przychodzi w wyniku mozolnej pracy. Podobnie jest z reżyserskimi skreśleniami – powstają one zwykle w wyniku słuchania aktorów, w procesie pracy. Potrzeba ładu, harmonii w wymiarze estetycznym przekłada się w tych spektaklach na wymiar etyczny, co w oczywisty sposób inspirowane jest myślą jednego z mistrzów reżyserki, ks. Józefa Tischnera. Być może dlatego do realizacji wybiera ona dramaty, a nie autorskie scenariusze, kolaże, zbiory luźnych form. Nawet jedna z niewielu (nie licząc na przykład wczesnej adaptacji *Królowej śniegu* Andersena) prób odejścia od utworu dramatycznego, *Oskar i pani Róża* na podstawie książki Erica-Emmanuela Schmitta, była nie tyle adaptacją, ile scenicznym czytaniem powieści, wyczulonym na retoryczność narracji.

Miejscami razi w książce Cieślaka nadmiar skomplikowanych kategorii pojęciowych, z których niewiele wynika. Bo pisanie, że „w projekcie Anny Augustynowicz odnajdziemy cechy »zwrotu performatywnego« w jego posthumanistycznym aspekcie”, czy określanie go mianem Monochromatycznego Teatru Idei, mówi o tym teatrze niewiele, nawet komuś, komu przywołane kategorie nie są obce i rozumie znaczenie słów stanowiących składowe tych określeń. W odniesieniu do teatru, który chce być prosty i klarowny, oddalają one od rozumienia, zaciemniają sens. A przecież tematem tych spektakli jest międzyludzkie „mówienie”, tropienie rozpadu świata w języku czy kategoria zmieniającej się komunikacji. Bohaterowie Augustynowicz ranią się nawzajem, ale reżyserka robi wszystko, by odrzec ich z przypadkowo-

ści i chaosu i nadać ich codziennej ekspresji charakter niemal rytualny, co pozwala wsłuchać się w mechanizmy współczesnego życia, budowanego w dużej mierze przez wzorce medialne. Nieautentyczność, klisza, nieustanna gra – w tym przypadku, jak słusznie zauważa Cieślak, tematem staje się malejące zaufanie do obrazu świata, jaki mamy.

Pewne zastrzeżenia budzi traktowanie jako głównych patronów tego teatru Witkacego i Gombrowicza – przy niedostatecznym docenieniu Wyspiańskiego. A przecież sama reżyserka powtarza, że filozofia jej teatru pochodzi w głównej mierze ze *Studium o Hamlecie* oraz *Wyzwolenia*. Wcale nie sprawy formy ani nawet abstrakcyjnie rozumianej gry, ale zagadnienia komunikacji teatru ze światem, z sytuacją społeczną, nurtują ją najbardziej. I jeśli istotna dla jej teatru jest jakaś podbudowa teoretyczna, to tylko taka, którą da się wbić w ciało aktora (wcielić poprzez aktora?) i w ten sposób ożywić. Bo mimo pozornego chłodu i braku emocji nie jest to teatr deklaracyjny, ale bardzo cielesny i buzujący od namiętności.

Cieślak obficie cytuje w swojej pracy samą Augustynowicz. Wyimki z udzielonych przez nią wywiadów stają się ważną częścią książki i w dużym stopniu narzucają mu matrycę interpretacyjną. To wielki walor publikacji, bo pokazuje, że jak spójnym myśleniem o teatrze, przy realizacji ponad sześćdziesięciu spektakli, mamy do czynienia. Jednocześnie jednak jest to pułapka, skoro wszystko, co istotne i ciekawe, powiedziała już o tym teatrze sama reżyserka. Mimo powyższych uwag należy się cieszyć, że książka Cieślaka powstała, bo drobek artystyczny i inspirujące myślenie Anny Augustynowicz zasługują na choćby wstępne opisanie i dokumentację. ■