

Słuchanie ciszy



ARTUR CHMIELEWSKI / FORUM

Anna Augustynowicz podczas próby do „W małym dworcu” Włkacego. Warszawa, czerwiec 2011 r.

Nadrzędnym tematem jej spektakli są zawsze pytania o sens istnienia i o to, co porządkuje nasze życie, na ile świadomie potrafimy przeżywać czas, w którym żyjemy.

PAWEŁ SZTARBOWSKI

Każdy, kto widział choć jeden spektakl teatralny Anny Augustynowicz, prawdopodobnie nie pomyli wyrazistego języka scenicznego tej reżyserki z żadnym innym. Przez ponad dwadzieścia lat od debiutu „Życiem wewnętrznym” Marka Koterskiego w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu w 1989 r., udało jej się stworzyć własny, wyrazisty styl w inscenizacjach tekstów zarówno współczesnych, jak i klasycznych.

Dzięki staraniom Roberta Cieślaka z Uniwersytetu Szczecińskiego i Mirosława Gawędy z Teatru Współczesnego w Szczecinie, w grudniu odbył się jubileusz „20 lat po Kłątwie – Teatr Anny Augustynowicz”, składający się z pokazów spektakli, paneli i dyskusji, pozwalający spojrzeć kompleksowo i krytycznie na poszukiwania jednej z najważniejszych reżysek teatral-

nych ostatniego dwudziestolecia. Specjalnie na jubileusz wydano też książkę Roberta Cieślaka „Teatr Anny Augustynowicz”.

Jej wpływ na współczesny polski teatr jest nie do przecenienia. Reżyserka jako pierwsza na szeroką skalę zaczęła się odwoływać do popkultury, używając w spektaklach muzyki techno, wprowadzając młodzieżowy slang i elementy rapu, nikt przed nią nie wykorzystywał też w tak świadomy sposób ekranów i wideoprojektacji. Gdy jednak wszystkie te elementy stały się w teatrze obowiązującą modą, ona sama zrezygnowała z nich zupełnie, skupiając się jedynie na aktorskich środkach wyrazu.

W spektaklach z lat 90. jako pierwsza dokonała wnikliwej analizy stanu polskiego społeczeństwa po transformacji ustrojowej i jako pierwsza wprowadziła na polskie sceny tematy do tej pory nieobecne, spychane na margines debaty publicznej.

Podstawowe tworzywo

Wraz z kolejnymi spektaklami, coraz wyrazistsze stawało się przekonanie Augustynowicz, że podstawowym tworzywem teatru jest człowiek – aktor i widz. Dlatego też następowała stopniowa eliminacja elementów zbędnych. Nigdy nie był to teatr oparty na dekoracyjności, nigdy nie liczyły się w nim walory widowiskowe.

Od początku drogi twórczej reżyserka prawie stale współpracuje ze scenografem Markiem Braunem. To w zaprojektowanych przez niego sterylnych, zwykle czarnych lub szarych przestrzeniach, Augustynowicz kreuje skąpane w zimnym świetle światy, wydestylowane z wszelkiej przypadkowości, dążąc do ukazania istoty rzeczy.

– Usuwać te elementy, które stają się wyłącznie dekoracyjne, bez których można się obejść. Kolor może być także przeszkodą, czasem wystarcza szalik ołówkiem – mówi reżyserka.

– Dekoracyjność nigdy nie była naszą estetyką. Zawsze interesowała nas konstrukcja – dodaje Braun.

Przy takim rozumieniu scenografia staje się przestrzenią gry czy raczej „torem przeszkód” wpływającym na mechanikę aktorów, ale jej nie ograniczającym. Można też o niej myśleć jako o miejscu do zabawy, bo spektakle reżyserki pełne są odwołań do gier dziecięcych, co związane jest z próbą uchwycenia człowieka jako istoty stale teatralizującej własne życie. I to właśnie w relacji aktorów i widzów toczą się spektakle Augustynowicz. Aktorzy często zwracają się w stronę widza, przywołują go na świadka zdarzeń, stosując środki retoryczne charakterystyczne dla przemówień czy mów obronnych. Staje się on przez to naturalnym uczestnikiem spotkania.

Tego typu rozumienie teatru wymaga jednak niezwyklej precyzji i umiejętności wsłuchania się w drugiego człowieka – w ton jego głosu, rytm, sposób poruszania się. Aktor pozostaje na niemal nagiej scenie sam, wraz z partnerami i widzem, co najskańniej wyraz znalazło w „Miarce za miarkę” z Teatru Powszechnego i „Getsemani” w koprodukcji Teatru im. Bogusławskiego w Kaliszu i Teatru Współczesnego w Szczecinie. Oba te spektakle były radykalną próbą przewyższenia podziału na scenę i widownię. Aktorzy siadający na krzesłach naprzeciw widzów, jak również pośród nich, przylapywani byli na półprawdach i wzajemnych manipulacjach, a swoim mówieniem budowali własny obraz świata. Najmniejsza nawet zmiana tonu, najkruchszy gest stawały się znaczące.

Nadsłyszalność

Beata Zygarlicka, która w spektaklach Augustynowicz stworzyła wiele wybitnych ról, żartuje, że reżyserka cierpi na „nadsłyszalność”, przez co przeszkadza jej każdy szmer, ale też każdy ozdobnik w mówieniu czy zachowaniu. Dlatego właściwie nie godzi się na zastępstwa w swoich spektaklach.

Tak mocno przywiązuje się do rytmu mówienia aktorów grających poszczególne role, że nie jest w stanie znieść sytuacji, gdy ktoś inny miałby ten wypracowany rytm zepsuć lub zmodyfikować.

Ja sam jako dowód na „nadsłyszalność” mogę przywołać sytuację, gdy podczas pokazu czytania performatywnego „Lilli Wenedy” Słowackiego w Instytucie Teatralnym, w którym wówczas pracowałem, zostałem zaalarmowany przez zespół techniczny, że podobno są jakieś kłopoty z ganiem. Przerażony pobiegiem na salę. Okazało się, że reżyserce przeszkadzał szum wydawany przez sprzęt oświetleniowy. Na szczęście udało się opanować sytuację i na jej

prośbę po prostu wyłączono wszystkie reflektory, zostawiając jedynie światło robocze.

– Coraz trudniej o miejsca, w których można wspólnie posłuchać ciszy – skomentowała to Augustynowicz. O podobnej sytuacji opowiadało mi podczas jej ostatniej pracy nad sztuką „Na początku był dom” na Scenie Kameralnej w Sopocie. Właśnie możliwość wsłuchania się w ciszę najpiękniej chyba określa założenia tego teatru.

Była skupiona, oparta często na niuansach praca mogła przebiegać harmonijnie, potrzebny jest zgrany, wyczułony na siebie nawzajem zespół. Annie Augustynowicz udało się taki zespół zbudować, odkąd została w 1992 r. dyrektorem Teatru Współczesnego w Szczecinie. Współpracujący z nią przez 15 lat jako dyrektor naczelny, Zenon Butkiewicz (obecnie Dyrektor Departamentu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego), twierdzi, że reżyserki nie interesowali nigdy aktorzy poprzestający na doskonałym warszacie:

– Interesuje ją aktor gotowy do wejścia w dialog, w wymienianie emocji, doświadczeń, propozycji.

A o reżyserce mówi: – Obejmuje rolę dyrygenta, stanowczego i wymagającego, który pierwotną kakofonię wielu propozycji przekształca w harmonijną strukturę.

Ona sama dodaje: – O zespole można mówić w chwili, kiedy każdy z jego uczestników jest w stanie być w wykreowanej sytuacji z drugim człowiekiem w taki sposób, jak gdyby był z nim w realnej sytuacji, w życiu naprawdę. To żmudna praca i droga do osiągnięcia pewnego stanu idealnego.

Przywiązuje się do aktorów, pracując również w innych teatrach, m.in. w Teatrze Powszechnym w Warszawie, Teatrze Wybrzeże czy Teatrze im. Jarczaka w Łodzi. Gdy powraca do jakiegokolwiek miejsca, zaprasza do współpracy zwykle aktorów, z którymi pracowała już wcześniej, a często dobiera gościnnie aktorów z własnego zespołu. Bo ważne dla niej jest to, że teatru nie da się tworzyć samotnie przy biurku, ale tworzy się go z ludźmi, z którymi się w danym momencie pracuje.

W krainie niebezpiecznej ironii

W teatralnym świecie Augustynowicz nic nie dzieje się w sposób trwały i niezmienny. Wszystko jest chwilowe, podane regułem teatru odsłaniającego własne środki, deziluzyjnego.

– To zawsze jest teatr. Nigdy życie imitowane na scenie – mówi Zenon Butkiewicz. To sprawa, że jej interpretacje są zwykle zaskakujące i nieoczywiste, a budowane na scenie obrazy nie tracą patosem. Szczególnie w „Wyzwoleniu” czy „Weselu” Wyspiańskiego wysokie mieszało się z niskim, a tropy stylistyczne czytane śmiertelnie serio odsłaniały swoją śmieszność i ukazywały, jak autor kpi z koturnowości polskiej kultury. Bo

nawet jeśli to „tylko” teatr, to odsłania on schematy obecne w życiu.

– Rzeczywistość w grze z publicznością może stawać się odkrywaniem mechanizmów niebezpiecznie prawdopodobnych – mówi reżyserka.

Grająca w „Pasożytach” Beata Bandurska, podkreślając, że Augustynowicz to reżyserka o własnym i oryginalnym stylu, zauważa, że była jedną z pierwszych polskich twórców teatralnych posługujących się w swej pracy dystansem i ironią, co aktorem wywodzącym się ze szkoły aktorstwa psychologicznego sprawiło kłopot.

– Zachowanie przez aktora własnej indywidualności, a zarazem sprostanie wszystkim założeniom formalnym, jest trudne – twierdzi aktorka. Ale też zauważa, że wymaga to ogromnej czujności, by nie poprzestać jedynie na poziomie małych gestów, które tworzą postać tylko pozornie.

– Po wielu latach zabiegi krytyczne, które pojawiały się w spektaklach Augustynowicz, stały się powszechnym językiem teatru, co niewątpliwie jest także jej zasługą, i pokazuje, jaki wpływ wywarła na polski teatr ostatnich dwudziestu lat – dodaje Bandurska.

Wpływ na stosowanie środków krytycznych i ironicznych odczytywanie szczególnie utworów klasycznych miała zapewne przyjaźń reżyserki z Włodzimierzem Szturem, autorem znakomitej książki „Ironia romantyczna”. Zresztą, w Teatrze Współczesnym w Szczecinie wystawiona została jego sztuka „Magnificat”, a on sam przez wiele lat był wnikliwym interpretatorem jej spektakli.

Bo istotą teatru Augustynowicz, podobnie zresztą jak każdego dobrego teatru, jest odkrywanie, że pod słowami kryje się podziemny nurt porozumienia, z którego wyrzmiwają tylko przebłyski. A zadaniem reżysera jest te przebłyski odkryć i wyrazić. Zwykle więc to, o czym postaci mówią, jest rodzajem manipulacji, poprzez którą próbują wpływać na rzeczywistość.

– Nawet najbardziej znany tytuł może swym kształtem absolutnie zaskoczyć, a jednak nawet najbardziej radykalna reinterpretacja nie uchyla autorowi – mówi Butkiewicz o sposobie pracy reżyserki. Bo istotne jest, że Augustynowicz nigdy nie realizuje autorskich montaży, ale konsekwentnie wystawia dramaty, wcytuując się w zapisaną w nich wielobarwność i ukryte sensy.

Zresztą, sama praca z reżyserką musi być dla aktorów podróżą po konwencjach. Świat jej przedstawień budowany jest z wielu rozmów wokół podejmowanych tematów, a ona sama na próbach potrafi przeskakiwać od ogólnych, często wyrafinowanych rozważań filozoficznych do codziennych opowieści o życiu, a często nawet intymnych zwierzeń i... uruchamia aktorów.

Reakcja na rzeczywistość

Jednak nie wyrazista forma była przez lata najważniejszym elementem teatru

Augustynowicz, ale podejmowane przez nią tematy. Ona jako pierwsza na szeroką skalę zaczęła sięgać po współczesne dramaty rozgrywające się w tzw. „sytych społeczeństwach”, ukazując wypalonych bohaterów, którym pozornie niczego nie brakuje. Wybierała zwykle dramaty rodzinne, wielokrotnie naświetlając kryzys relacji międzyludzkich i poprzez teksty takie jak „Moja wątrobą jest bez sensu” Wernera Schwaba, „Młoda śmierć” Grzegorza Nawrockiego, dramaty Stiega Larssona, czy nawet pocziwą „Moralność pani Dulskiej” Zapolskiej lub „Iwonę, księżniczkę Burgunda” Gombrowicza ukazując piekło, jakie powstaje między najbliższymi sobie ludźmi. Zwykle wątkiem towarzyszącym tym interpretacjom była naiwna i pozorna religijność. Często miejsca akcji poszczególnych spektakli były wręcz budowane na planie ołtarza lub kościoła.

Jako studentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, a potem reżyserii w krakowskiej PWST widziała legendarne przedstawienia Swinarskiego, Jarockiego czy Wajdy. Musiała sobie zapewne zadawać pytanie, czemu te spektakle nie działają, czemu wyczerpała się wpisana w nie tematyka. I zapewne zdawała sobie sprawę, że polskie społeczeństwo świeżo po transformacji jest wciąż podzielone na „my” i „oni”, a jego kryzys spowodo-

wany jest czymś innym niż bieda czy bycie na dorobku. Zapewne dzięki tej czujności udawało się jej niemal przez te wszystkie lata wyprzedzać debatę publiczną i przecierać szlaki tematów, które czasami do dziś szokują i przez niektórych nadal wypierane są ze świadomości.

Dlatego nazywano ją nawet teatralną Kasandrą. Przestępczość wśród nieletnich, kazirodstwo, agresja ze strony najbliższych, wpływ nowych mediów na nasze życie. To wymagało nowego języka scenicznego, bo inaczej byłoby tylko prostym obrazkiem z życia.

– Teatr Augustynowicz mówi zwykle o banalnych i sformatowanych ludziach. Forma jej teatru może być więc rozumiana jako próba opisanie i przedstawienia współczesnej osobowości, żyjącej w banalnej rzeczywistości – zastanawia się Beata Bandurska.

Pozornie banalne nawet sprawy nabrały w jej spektaklach głębokiego wymiaru moralnego.

– Spotkanie z drugim człowiekiem z natury jest metafizyczne. Dramat, któremu człowiek podlega, kiedy wchodzi w relacje z ludźmi, zawsze wydarza się pomiędzy jego indywidualnymi pragnieniami, w zderzeniu z pragnieniami drugiego. Zawsze to jest spotkanie wobec jakiegoś wyższego porządku – twierdzi reżyserka.

Bo też ciągle pozostała Augustynowicz wierną uczennicą ks. Józefa

Tischnera, która jego „Filozofię dramatu” uczyniła nadrzędną lekturą swojego teatru. Dlatego też nadrzędnym tematem jej spektakli, mimo ich społecznego wymiaru, są zawsze pytania o sens istnienia i o to, co porządkuje nasze życie, i o to, na ile świadomie potrafimy przeżywać czas, w którym żyjemy.



Pytana przeze mnie, czy po tych latach pracy wie już, co to jest teatr, odpowiada stanowczo:

– Teatr jest dla mnie tym, co staje się w przestrzeni pomiędzy przynajmniej dwójgim ludzi w dramacie spotkania. Sztuka teatru zaś oddaje to spotkanie na ogład publiczny, poprzez sztucznie wykreowany język, który pozwala z dystansem na nie spojrzeć.

– Cały czas jak Woyzeck ostrzymy brzytwę tak, aby z ostrza sama ostrość pozostała – dodaje Marek Braun. Bo mimo sztucznie wykreowanego świata i deziluzji teatr Anny Augustynowicz jest zawsze bardzo blisko rzeczywistości i to codzienne życie jest lustrem, w którym się przegląda.

Aż trudno uwierzyć, że niewiele brakowało, by nie została wcale reżyserką, bo do PWST dostała się na tzw. miejsce dziekańskie, a w czasie studiów wmawiano jej, że jest polonistką i do zawodu się zupełnie nie nadaje. ♦