

# Zaraza przenosi się poprzez język

„Teatr to laboratorium porządkowania siebie” – mówi **Anna Augustynowicz**, tegoroczna laureatka Nagrody im. Konrada Swinarskiego, w rozmowie z Jackiem Kopcińskim.

**JACEK KOPCIŃSKI** W październiku po raz drugi odebrałaś Nagrodę im. Konrada Swinarskiego za najlepszą reżyserię w sezonie. Pięć lat temu była to reżyseria *Ślubu* Witolda Gombrowicza, a w tym roku – *Odlotu* Zenona Fajfera. W wystąpieniu podczas uroczystości wręczenia nagród „Teatru” wspominałaś Jerzego Trelę i mówiłaś o osobowości konradycznej, która Cię fascynuje, a którą Trela ucieleśniał w spektaklach Swinarskiego, jego *Dziadach* i *Wyzwoleniu*. Czym dla Ciebie jest osobowość konradyczna?

**ANNA AUGUSTYNOWICZ** Osobowość konradyczną charakteryzuje Piotr Augustyniak: jest to osobowość przekraczająca, „dwubiegunowa”, skłonna do omnipotencji. Myślę, że jej pojawienie się w polskiej kulturze było konsekwencją sytuacji panującej na scenie zbiorowego dramatu Polaków, umiejscowionej pomiędzy Wschodem i Zachodem. Scena ta nie tylko oznacza nasze położenie geograficzne i polityczne, ale także konstytuuje mentalność, określa charakter narodowy, naszą zbiorową wyobraźnię. Osobowości konradyczne zajmują tu centralne miejsce.

**KOPCIŃSKI** Kim są ludzie obdarzeni taką osobowością?

**AUGUSTYNOWICZ** To idealisci pragnący przemiany świata, Prometeusze, których wnętrzości zawsze będą szarpane bólem samotnej wrażliwości. Jeśli zdecydują się wyjść ze swojej samotni, sprzężenie ze społeczeństwem będzie dla nich dotkliwie. To poeci natchnieni, wielcy wodzo-

wie, osoby charyzmatyczne, porywające ku jakiemuś „wyżej”, „dalej”, „gdzieś”. To opętani ideą wolności rewolucjoniści związani ze sceną polityczną. Utwory romantyczne są partyturami ich ekspresji – oni widzą dusze, słyszą głosy.

**KOPCIŃSKI** Archetypem takiej osobowości jest Konrad z III części *Dziadów*.

**AUGUSTYNOWICZ** Konrad źródłowy przychodzi w momencie, kiedy pisze na ścianie tablicy: „Gustavus obiit, hic natus est Conradus”. Jest zapisaną przez poetę partyturą uczuć osobowości przeprowadzającej na sobie, z własnej woli, eksperyment absolutnego oddania Innemu, wyjścia ze świata dotychczasowej rzeczywistości.

**KOPCIŃSKI** Postać ta interpretowana jest na wiele sposobów, jak Ty ją czytasz?

**AUGUSTYNOWICZ** Konrad wyzwala się ze stanu „życia do zabicia” (życia bez kierunku, w kształcie ronda) do stanu walki. Pierwsza walka, jaką musi stoczyć, rozgrywa się w nim samym. Imperatyw poświęcenia za miliony i cierpienia, już w samym utworze nazwanego „wielką chorobą”, jak również wola oddania własnego życia w wielkiej sprawie, sprawie wolności narodu, wynosi go do rangi figur heroicznych. Walka, którą stoczy z samym sobą w celi więziennej, objawia w postaci Konrada wyzwolenie człowieka do życia gotowego zadać śmierć i ponieść śmierć. W konsekwencji lektury *Dziadów* możemy chyba pomyśleć, że to właśnie wampiryczna dusza Konrada błąka się do dziś po narodowym imaginarium. Jak chce Maria Janion, w wampirze bierze swój źródłosłów wieszcz i „krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda”.

Dlaczego Gustaw mógł stać się Konradem? Czy towarzyszyła mu gotowość do życia z wielkiej litery, odwaga spojrzenia śmierci w oczy? Być może egoizm i pycha? Nie wiem. Może gdybym reżyserowała utwór, dowiedziałabym się poprzez energię aktora, żywego człowieka, co tak naprawdę daje tej postaci napęd. *Dziady* są napisane wprost, same w sobie są obrazem brzmiącym jak opera. Stąd pewnie we mnie opór przed dotykaniem stanów szaleństwa na podłożu narodowym, lęk

Trela wspominał, że grał Konrada w *Dziadach* na przemian z Konradem w *Wyzwoleniu*. Kiedy w sąsiedztwie w repertuarze Starego Teatru były oba spektakle Swinarskiego, myślał, że zwariuje.

Anna Augustynowicz





fot. Karpal6Zarewicz

### Anna Augustynowicz (1959)

reżyserka teatralna, przez 30 lat dyrektorka artystyczna Teatru Współczesnego w Szczecinie (1992–2022). Ukończyła teatrologię na UJ i reżyserię w krakowskiej PWST (zaliczana jest do grupy „młodszych zdolniejszych”). Reżyserowała na wielu scenach, m.in. w Starym Teatrze, w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, warszawskich teatrach Powszechnym i Polskim. Dwukrotna laureatka Nagrody im. Aleksandra Zelwerowicza za *Ślub Witolda Gombrowicza* (2017) oraz *Odlot Zenona Fajfera* (2022).

przed otwieraniem w sobie, a potem w aktorze czegoś, czego być może mogłabym nie umieć zamknąć.

Myszę, że Gustaw został uwiedziony ideą podniesioną do roli religii, ale wchodzi też w grę wpisana w kondycję ludzką miłość do wojny. Wydobyć się z niewolnictwa jest instynktem, często uśpionym. Sądzę, że pytanie musi pozostać otwarte. Dla każdego pokolenia to będzie inna odpowiedź. Moje pokolenie nie musiało nigdy mierzyć się z taką wewnętrzną koniecznością. Jest ona jednak ciągle możliwa, szczególnie w pobliżu toczącej się wojny. Może stąd lęk, żeby twórczość wyobraźni nie zamieniła się w twór profetyczny. *Dziady* są ciągle zbyt bliskie, pomimo znacznego przecież odsunięcia w czasie. Koszty spojrzenia

śmierci w oczy możemy szczęśliwie tylko badać w partyturze Wielkiej Improwizacji. Odkrycie powodu szaleństwa jest trudne, lęk budzi już samo jego przywołanie. Istnieje obawa, że trzeba byłoby zmierzyć się z nim także poza bezpieczną przestrzenią teatralnej sceny. Jedno jest pewne: to szaleństwo jest piękne. Co może zrobić człowiek, by wyjść z celi własnego niewolnictwa? Grasujące w brzuchach Erynie brzmią pieśnią: „Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga, z Bogiem i choćby mimo Boga!”.

Czy Mickiewicz odkrył dotychczas nienazwaną chorobę romantyzmu, czy tylko nazwał imieniem Konrada coś, co mu dolegało, z powodu czego cierpiał? Wpisał się w każdym razie w historię polskiego szaleństwa. Czy osobowość konradyczna jest wytworem romantyzmu, czy wcześniej pełzające zjawisko trafiło w swój czas? Możemy przyglądać się dalszym jego skutkom w historii, w sztuce, w codziennej rzeczywistości. Byłabym daleka od określenia Mickiewiczowskiego Konrada jako szaleńca. Wyzwała się z niewoli własnej niemożności, wie, czego chce, zyskuje zdolność do krytycyzmu. Piekło i niebo, dobro i zło są we wnętrzu człowieka, w otchłani, jaką skrycie pielęgnuje każdy z nas. Sytuacja, w jakiej przyjdzie się nam znaleźć, uwalnia prawdę o człowieku. Wikła w dramat, którym zawsze jest relacja z Innym. Ta relacja wymaga odwagi spojrzenia w oczy złu. W każdym człowieku czai się pokusa boskości. W każdym jest pokusa zmieniania świata. Kwestia czasu i okoliczności, które pozwolą się jej uwolnić. To piękne i zarazem groźne.

**KOPCIŃSKI** Czy Konrad nie jest przede wszystkim chory na nieszczęście niewoli?

**AUGUSTYNOWICZ** Dla osobowości konradycznych świat zawsze jest więzieniem...

**KOPCIŃSKI** Bardziej niż Konrad z *Dziadów* pociąga Cię Konrad z *Wyzwolenia*.

**AUGUSTYNOWICZ** Konrad Mickiewicza działa w *theatrum mundi*, Konrad Wyspiańskiego w *theatrum mentis*. Zdolność „patrzenia poprzez obraz” jest mi bliższa niż eksploracja obrazu jako takiego. Pozwala na dystans. Może kiedyś uda mi się przekroczyć tę niepokojącą granicę...

Tracimy Konrada z oczu, kiedy wchodzi na przesłuchanie, by go spotkać w trakcie przesłuchania w drugim akcie *Wyzwolenia*. Jerzy Trela wcielił w roli Mickiewiczowskiego Konrada mit herosa. W *Wyzwoleniu* Swinarskiego, gdzie również zagrał Konrada, przesłuchanie herosa napawało lękiem. Kiedy przed ostatnią realizacją *Wyzwolenia* w Teatrze Polskim w Warszawie obejrzałam nagranie tamtego spektaklu, poczułam niezgodę na taką interpretację drugiego aktu dramatu. Rozmawiałam z Jerzym Trelą przed rozpoczęciem naszej pracy. Trela, który przyjął rolę Ducha ojca Hamleta, przychodzi do celi, w której sam był przesłuchiwany w krakowskiej inscenizacji. Przychodzi teraz wesprzeć syna w „tym, co jest w Polsce do myślenia”. Nie podżega do wojny. Z doświadczenia wie, czym kończy się ideologia zamieniona w religię, a religia w ideologię.

Tylko pycha może popchnąć człowieka do heroizmu, ale pycha jest ludzka. Wiara w żywot ducha po śmierci jest motorem, który pozwala człowiekowi zrezygnować z ochrony własnej doczesności. Istotą dramatu jest pozostawienie tej tezy otwartą dla czytelnika i widza. Wielu jest wśród nas „jak gdyby” dotkniętych Heglowskim ukąszeniem, ale u niewielu



konradyczna krew wytworzyła przeciwności, by przetrwać chorobę. Strach przed konradyczną osobowością, w moim rozumieniu, zdradza chorobę konradyzmu. Inna rzecz, że często mamy do czynienia z symulacją choroby...

**KOPCIŃSKI** *Wyzwolenie* pokazuje nam, że konradyczne gesty można wykonywać nie tylko w samym teatrze.

**AUGUSTYNOWICZ** Tak, a dzisiaj widać to szczególnie. Na scenach naszej codzienności zapanowała prawdziwa teatrokraja. Potrzeba spełniania posłannictwa jest wielka, ale granie roli Konrada, po wierzchu, od opakowania, nie skutkuje dobrem społecznym. Koncentruje potencjalnych zbawców narodu na tym, jak wyglądam w roli, na walce o główne role, na pusto brzmiących przemówieniach, na mimice i gestyce wyreżyserowanych przez specjalistów od wizerunku. Z emblematycznością roli podejmuje walkę Konrad u Wyspiańskiego. Szopkowatość „Narodowej Sceny” w pierwszym akcie jest kompromitacją emblematyczności, umarłą klasą mentalnego dizajnu.

Zaraza przenosi się poprzez język. Są to głosy, które mówią w człowieku, ale mogą też mówić człowiekiem. Konrad Wyspiańskiego gardzi ideologiami, partyjniactwem, religianctwem, kombatantstwem i – prowadzi walkę z romantycznym pierwowzorem. Trela wspominał, że grał Konrada w *Dziadach* na przemian z Konradem w *Wyzwoleniu*. Kiedy w sąsiedztwie w repertuarze Starego Teatru były oba spektakle, myślał, że zwariuje.

**KOPCIŃSKI** Należysz do tej grupy polskich reżyserów, którzy z ironii uczynili wielką wartość. Idziesz za Wyspiańskim, ale i Gombrowiczem.

**AUGUSTYNOWICZ** Kiedy idea zamienia się w ideologię, można ją porzucić lub stać się jej wyznawcą. Od bycia wyznawcą idei uwalnia nas Henryk w *Ślubie*. „Ale... gdzie my jesteśmy?” „Ja nie mówię, tylko oświadczam”. „A może to nie sen, a tylko rzeczywistość – ja zwariowałem. I może rzeczywistość tu nie stoję i nie mówię, a tylko w rzeczywistości leżę w jakimś szpitalu i tam, gestykulując, majacząc, że tu stoję...” Henryk wraca z wojny. Z jakiej wojny? Z wojny z samym sobą? Uwalnia w nim to potrzebę ślubu – ze społeczeństwem. Jego zaślubiny stają się kolejnym przedstawieniem polskiego szaleństwa.

**KOPCIŃSKI** W *Odlocie* Grzegorz Falkowski gra postać przypominającą zarówno Konrada z *Wyzwolenia*, jak i Henryka ze *Ślubu*.

**AUGUSTYNOWICZ** *Odlot* to dalszy ciąg badania kondycji konradycznej. Zenon Fajfer wprowadza postać, która jest tyleż Konradem Mickiewiczowsko-Wyspiańskim, ile zmitologizowaną postacią Konrada Swinarskiego, reżysera, który zginął w innej katastrofie lotniczej. Postać Konrada powracającego z Damaszku jest rozmową z dramaturgią stacji Augusta Strindberga i *Hamletem* Wyspiańskiego-Szekspira. Fajfer tworzy figurę, która we współczesnej rzeczywistości wciela ducha romantyzmu razem z doświadczeniem postromantycznym. Pisze monolog Konrada powracającego z Elsynoru dla sceny współczesnej. Konrad Fajfera przetwarza klisze językowe, bawi się mitem zadekretowanej bohaterszczyzny. Kiedy trafia na pokład samolotu lecącego do Smoleńska, nie mieści się już w micie. Dosiada się „jak gdyby” do pasażerów, którzy „mają lot”. Fajfer, poeta, bada stan mentalny społeczeństwa poprzez język, ale jest to język, który doprowadza romantyczne mity do absurdu. Po uderzeniu samolotu o ziemię startuje *Odlot*...

*Odlot*, reż. Anna Augustynowicz, Teatr Współczesny w Szczecinie [2021]







fol. Katarzyna Chmura-Cegielkowska / Teatr Polski w Warszawie

Wyzwolenie, reż. Anna Augustynowicz, Teatr Polski w Warszawie (2019)

W tym scenicznym pozaczasie sen miesza się z niedorzecznością, a Konrad jest całkowicie samotny. Może chciałby jeszcze powrócić, nie można posądzać go o brak woli, ale duch nie pozwala się wcielić. Jego kwestie odbijają się od rzeczywistości „lotu”. Nie udaje się przywołać sprawczości Konrada, pozostaje ironia, którą gra Falkowski. Rozmawia z dyrektorem Starego Teatru, który odwiedza go w szpitalu, i namawia go do rozpoczęcia pracy nad kolejnym spektaklem. Bezradność artysty określają słowa, które dziś brzmią w sposób bolesny: „To, co mogę, to podpalić Teatr razem z publicznością”. Konrad Fajfera kończy tekstem „wysiąść tu chcę”. Tu, czyli gdzie? Czas, w którym Falkowski głośno wypowiada tekst *Odlotu*, to nasze teraz.

**KOPCIŃSKI** W spektaklu słychać niekiedy bardzo czyste tony. Irena Jun mówi wiersz Cypriana Norwida.

**AUGUSTYNOWICZ** Na dnie, w zakamarku serca zostaje coś, co stanowi pion. Norwid Ireny Jun daje nadzieję, że „o tym, co jest w Polsce do myślenia” można mówić po ludzku. Język daje się powyginać, przepinaczać, zmanipulować i użyć. Może być narzędziem ataku i obrony. Gdyby nie język, byłibyśmy jak otwarta rana, w którą każdy może nasypać soli. Z obawy przed bólem rodzi się sytuacja kłamstwa, gry w teatrze codzienności. Słowo jest maską, kostiumem, udaniem, ubraniem. Sztuka teatru daje ujrzyć człowieka pomimo języka, który zraza.

**KOPCIŃSKI** Czy dlatego Twoje podejście do gry aktorskiej jest tak formalne?

**AUGUSTYNOWICZ** Teatr traktuję jak laboratorium, w którym mamy możliwość porządkowania siebie. W życiu nie możemy tego zrobić, bo

żyje się *a vista*. W teatrze pragniemy pozostawić obszar dla wyobraźni widza, żeby prowadził w głowie swoje przedstawienie.

**KOPCIŃSKI** Na ile jest to zbieżne z koncepcją teatru rytualizowanego?

**AUGUSTYNOWICZ** W pewnym momencie przestałam wierzyć w sprawczość rytuałów. Poczułam, że uczestniczę w rytuałach wydrążonych. Wynika to pewnie z egotyzmu, z trudności stopienia się z masą. Czasem czuję się jak jeden z karaluchów, na które zastawia piwo Konrad w *Wyzwoleniu*. . . Wszystkie idą razem, ale każdy osobno. Teatr poprzez formę pozwala na kwestionowanie rytuałów, na zabawę rytuałami poprzez znalezienie kontrapunktu tak, jak potrzebujemy kwestionować w życiu każdy schemat. Schemat, w który uwierzmy, jest śmiercią za życia. Istotą sztuki jest dać ujrzyć, podważyć wszelki system. To sposób otwierania myśli. W zespole, z którym pracuję, mamy poczucie, że od dłuższego czasu robimy jedno przedstawienie.

**KOPCIŃSKI** Jedno *Wyzwolenie*?

**AUGUSTYNOWICZ** Przytomność gry sformułowana przez Wyspiańskiego – „ja jestem grze ich przytomny” – jest w *Wyzwoleniu* zapisem nowoczesnej szkoły teatru, ciągle jeszcze niedocenionej, potężnym zobowiązaniem artystów teatru: widzieć i dać ujrzyć. Gra ironią, dystans, autoironia Wyspiańskiego, wszystkie spod znaku czarnego słońca, pozwalają wyjść z siebie i popatrzeć w głąb własnej otchłani. Zawsze istnieje ryzyko, że można do siebie już nie wrócić. . .

**KOPCIŃSKI** Dziękuję Ci za rozmowę. ■