

Mirosława Pindór
Uniwersytet Śląski, Katowice

Helmuta Kajzara obrazy rozproszone w Lothe Lachmann Videoteatrze „Poza”

[...] te znaki, które zostawiam po sobie, które buduję,
będą służyły innym za materiał,
może zachowają jakiś fragment tekstu
i pomyślą, że byłem¹

Twórczość, zmarłego latem 1982 roku Helmuta Kajzara – reżysera teatralnego², krytyka i teoretyka teatru³, dramaturga⁴, eseisty, tłumacza⁵, wychowawcy młodych aktorów, miejscem urodzenia, wzrastania oraz ostatecznego powrotu związanego ze Śląskiem Cieszyńskim⁶, postrze-

¹H. Kajzar, *Włosy błazna*, [w:] *Sztuki teatralne 1972–1982*, Warszawa 1984, s. 222.

²Kajzar zakwalifikowany został przez Jerzego Koeniga do pokolenia „młodych, zdolnych” (tak określił generację młodych reżyserów – absolwentów warszawskiej PWST, uczniów Bohdana Korzeniewskiego, wchodzących końcem lat 60. do polskiego teatru zawodowego). Zob. J. Koenig, *Młodzi, zdolni*, „Teatr” 1969, nr 16, s. 3.

³Helmut Kajzar jest twórcą teorii „teatru meta-codziennego” (1977). Zob. tenże, *Manifest teatru meta-codziennego*, [w:] tegoż, *Szkice o teatrze*, Warszawa 1984, s. 3.

⁴Następstwo zgodne z odczuciami samego Kajzara: „Praktycznie i przede wszystkim jestem reżyserem, potem dopiero zabawiam się w krytyka i autora [...] zawód i pisanie jest jedną pracą w obrębie teatru”. Zob. *Rozmawiamy z Helmutem Kajzarem – reżyserem, krytykiem teatralnym, dramaturgiem*, rozm. K. Kamil, „Zwrot” 1971, nr 10, s. 8.

⁵Kajzar dokonywał przekładów dramatów z języków greckiego (*Antyгона*) i niemieckiego (m.in. utwory F.K. Kroetza, P. Handkego). Jego utwory tłumaczone były na języki czeski i niemiecki.

⁶Urodzony w Bielsku-Białej (1941), dzieciństwo i młodość spędził w podcieszyńskiej miejscowości Kończyce Wielkie, w Cieszynie, w Grodźcu Śląskim, w Bielsku-Białej uczęszczał do Liceum Ogólnokształcącego. W eseju *Na pograniczu* pisał: „urodziłem się i wychowałem na pograniczu, pograniczu państw, języków, kultur, wojny i pokoju” (zob. H. Kajzar, *Sztuki i eseje*, Warszawa 1977, s. 161), w szkicu *Jak zaczynałem?* nadmieniał:

gana nieustannie jako „kopalnia rudy promieniotwórczej, z której dałoby się wydobyć niejedną estetyczną reformę”⁷, stanowi podstawowe źródło inspiracji, płaszczyznę odniesień i tworzywo literackie, założonego w 1985 roku przez aktorkę filmowo-teatralną i telewizyjną Jolantę Lothe oraz polsko-niemieckiego poetę, autora tekstów dramatycznych, eseistę i tłumacza Piotra / Petera Lachmanna⁸ Videoteatru „Poza” – teatru ruchomych obrazów, łączącego plan aktorski z planem monitorów i transmisji z kamer video oraz projektora filmowego, uzupełnionego „cyfrową wirtuozerią komputerową”⁹. Ten pierwszy w Polsce „teatr nowych technologii”¹⁰, godzący nową estetykę elektroniki z najstarszymi motywacjami sztuki¹¹, gdzie „medium ludzkie, czyli żywy aktor koegzystuje z medium elektronicznym”, przy czym „to działanie cielesnej osoby stanowi ostateczne semantyczne centrum przedstawienia”¹², stanowi unikatową, jedyną w skali kraju (a może i Europy)¹³ symbiozę literatury¹⁴, sztuki aktorskiej, video, plastycznej i muzyczno-wokalnej.

„w domu matka kulturowała tradycje mieszczańsko-chłopskie, polsko-niemieckie, protestanckie” (zob. „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, t. I, s. 164). Pochowany na cmentarzu ewangelickim w Cieszynie. „Modlitwą do domu, o dom” (zob. H. Kajzar, *Jak zaczynałem?...*) jest autobiograficzny *Paternoster* – debiut dramaturgiczny Helmuta Kajzara (1968; druk: „Dialog” 1969, nr 5), „rzecz, która dzieje się w Kocierzycach Wielkich i w wyobraźni”.

⁷ P. Lachmann, *Lęk Helmuta Kajzara przez zniknięciem*, [w:] *Sen: Helmut Kajzar*, red. L. Kozień, Bielsko-Biała 2005, s. 24.

⁸ Współpraca obojga artystów zapoczątkowana została spektaklem *Teatrem zajmuję się od dzieciństwa* (1984, Teatr Stara Prochownia w Warszawie), opartym na tekstach Kajzara. Tutaj po raz pierwszy doszło do symbiozy planu filmowego i żywego planu aktorskiego.

⁹ Zob. Strona internetowa LLT „Poza”: <http://www.poza.q.pl> (24 I 2010).

¹⁰ Określenie Krzysztofa Sielickiego. Zob. tenże, *Wchodzenie w świat Kajzara*, „Teatr” 1985, nr 12, s. 18.

¹¹ Już sama pisownia „video” jest znakiem odwołania się twórców LLT „Poza” do łacińskich korzeni współczesnej kultury. Zob. P. Lachmann, *Wywołane z pamięci*, Olsztyn 1999, s. 431.

¹² R. Sulima, *Złote piekło*, „Regiony” 1996, nr 3, s. 157, 160.

¹³ J. Lothe mówiąc o genezie teatru, podkreśla, iż wraz z P. Lachmannem nie posłużyli się żadnymi wzorami: „sami doszliśmy do tej formuły teatru” (zob. *Próba innego wymiaru*, wywiad przeprowadzony z J. Lothe i P. Lachmannem przez Małgorzatę Malicką, <http://www.poza.q.pl/recenzje/recenzja-15.html>; 24 I 2010), „sami odkrywaliśmy magiczny świat elektroniki” (zob. wywiad przeprowadzony z J. Lothe przez Bohdana Gadomskiego, *Co na to doktor Ewa?*, „Angora” 2004, nr 43).

¹⁴ Tworzywem literackim LLT „Poza” prócz sztuk Helmuta Kajzara stała się również dramaturgia Tadeusza Różewicza (videotryptyk *Tadeusz Różewicz – twarz poezji*, z udziałem samego poety; prem. I cz. 1995, Berlin; prem. II cz. 2000, Frankfurt), proza Hanny Krall (spektakl *Powieść dla Hollywoodu*, prem. 1996), teksty autorów starszych (w tym Eurypidesa). W cyklu „Zbliżenia” prezentowana jest twórczość poetycka m.in. Jarosława Iwaszkiewicza, Krystyny Miłobędzkiej, Mariana Grześczaka. Osobny cykl poświęcony jest postaci i twórczości E.T.A. Hoffmana, w którym Lachmann dostrzega prekursora sztuki medialnej.

Tym samym – jak zauważa na łamach miesięcznika „Więź” Bohdan Pocij – „urzeczywistniają się w nim dawne i ciągle żywe idee romantyczne – idea korespondencji sztuk (*correspondance des arts*)¹⁵ i dzieła sztuki całościowej (*Gesamtkunstwerk*)¹⁶”. Otwarta, niejednolita struktura dramatów, uruchamiająca ogromną przestrzeń dla wyzwolonej wyobraźni, „prowokująca do tworzenia własnych narracji”¹⁸ teatralnych, wieloznaczność, polifoniczność wątków, sekwencyjna budowa akcji, fragmentaryczne, rozproszone, migotliwe sceny – obrazy, poetyckość, wielowariantowość, „wielopostaciowość ja”¹⁹, różnorodność form wypowiedzi, kolaż elementów różnych sztuk, konwencji literackich i teatralnych, jako nieodłączne własności poetyki Kajzara, znajdują w LLT „Poza” – „teatrze cząstek elementarnych”²⁰, w którym „mamy dialektyczne współgranie i zróżnicowaną jedność obrazu (w różnych stadiach ruchu), słowa i dźwięku”²¹ – przejrzysty ekwiwalent wizualno-werbalny.

¹⁵ *Correspondance des arts* (wspólnota sztuk) – idea i praktyka syntezy różnych dyscyplin artystycznych, rozumianej jako ich wspólnota mimo różnorodności tworzywa.

¹⁶ *Gesamtkunstwerk* – idea zespolenia w jednym dziele różnych dziedzin artystycznej działalności: dramatu, poezji, muzyki, sztuki reżyserskiej. Tworzenie artystycznej wspólnoty sztuk stanowi wyznacznik rozważań teoretycznych i praktyki twórczej Richarda Wagnera. B. Pocij stawia tezę, iż Videoteatr „Poza” jest „współczesnym i na wskroś oryginalnym wcieleniem Wagnerowskiej idei”. Zob. B. Pocij, *Korespondencja sztuk*, „Więź” 2004, nr 7, s. 110.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Zob. wypowiedź Mateusza Kanabrodzkiego [w:] *Sen: Helmut Kajzar...*, s. 18. O dużej dozie swobody, jaką Kajzar pozostawiał realizatorom swoich sztuk świadczy chociażby jego odautorski komentarz *O „Gwieździe”* „Sztukę tę można skracać. Można ją wzbogacić o nowe obrazy, twarze, maski. Może być recytowana, grana całkiem formalnie, z pełnym poszanowaniem zasad kunsztu aktorskiego, a może też wejść w nią chaos życia i przypadek”. Zob. H. Kajzar, *Sztuki i eseje...*, s. 144.

¹⁹ E. Wąchocka, *Helmut Kajzar: w stronę monologu*, [w:] *taż, Autor i dramata*, Katowice 1999, s. 87.

²⁰ Określenie Mariana Grześczaaka. Zob. <http://www.pozaz.pl/poza/recenzje/recenzja-07.html> (24 I 2010).

²¹ B. Pocij, *Korespondencja sztuk...*, s. 110.

Teksty Kajzara²²: *Gwiazda*, *Paternoster*, *Antyгона*²³ – transkrypcja z Sofoklesa poddane zostały całościowo bądź fragmentarycznie twórczej reinterpretacji w spektaklach multimedialnych: *Akt-orki I* (prem. 22 VI 1985, Mała Scena Teatru Powszechnego w Warszawie), *Akt-orka II* (prem. 1988, Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach w ramach II Spotkań Teatru Wizji i Plastyki), *Akt-orka III* (prem. 1990, Teatr Szwedzka 2/4 w Warszawie), *Akt-orka IV* (prem. 1992, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu), *Akt-orki* (prem. 1999, Pałac Szustra w Warszawie), sztuki teatralne: *Rycerz Andrzej*²⁴, *Samoobrona*, *Obora*, *Król Dawid*, *Fonemy*, *Włosy Błazna*²⁵ stały się kanwą spektaklu *Kajzar – Fragmenty* (prem. 1987, Centrum Sztuki Studio w Warszawie), fragmenty *Gwiazdy*, *Obory* i *Ciągu dalszego* złożyły się (wraz z fragmentami *Hamleta* Szekspira i twórczości własnej Lachmanna) na *Hamleta gliwickiego* (prem. 2006, Ruiny Teatru Miejskiego w Gliwicach w ramach Gliwickich Dni Dziedzictwa Kulturowego²⁶), w całości – ku uczczeniu 25. rocznicy śmierci Kajzara – wystawiono *Wyspy Galapagos*²⁷ (prem. 2007, Pałac Szustra, Warszawa).

Niektóre z przywołanych przedstawień miały również swoje premiery zagraniczne – w 1989 roku podczas Festiwalu Fringe w Edynburgu w Galerii Richarda Demarco odbyła się premiera polsko-angielskiej wersji *Akt-orki II*, w 1990 roku miała miejsce premiera w Berlinie, w roku 1992 dano polsko-niemiecką premierę czwartej wersji *Akt-orki* w ramach Festiwalu „Dialog mit Polen” w Monachium, w 2000 roku we Frankfurcie zagrano polsko-niemiecką wersję *Akt-orek*, w 2001 roku w Instytucie Kultury Polskiej w Bratysławie wersję polsko-słowacką. Uwieńczona

²² Przydatną dla niniejszych rozważań typologię sztuk Kajzara (ze względu formę), wyjaśniającą poniekąd kierunek czynionych przez twórców LLT „Poza” zabiegów inscenizacyjnych na zastanej Kajzarowskiej materii, zaproponowała Anna R. Burzyńska – zob. też, *Wolność, marzenie, sen, gest magiczny...*, [w:] *Sen: Helmut Kajzar...*, s. 39–40. Zdaniem badaczki w grupie pierwszej dramatów, do której przynależy m.in. *Obora*, „dominuje codzienność – rytualizowana, poetycko subiektywizowana, nobilitowana”, w grupie drugiej z *Ciągiem dalszym*, *Gwiazdą*, *Włosami błazna* – „na plan pierwszy wysuwa się apsycho logicznie traktowany podmiot; obserwujemy jego rozkład na wiązkę strumieni słów, rozszczępionych świadomości; rzeczywistość filtrowana jest przez ciało, zawodne zmysły i wszechmocną wyobraźnię”, sztuki grupy trzeciej, m.in. *Samoobrona*, *Król Dawid*, to „dramaty utkane na kanwie nieśmiertelnych mitów, czytanych przez współczesną historię, mechanizmy teatru – w końcu – świadomość i indywidualne przeżycia autora”. Do tej ostatniej grupy należałoby niewątpliwie wprowadzić *Paternoster*.

²³ Druk: H. Kajzar, *Sztuki i eseje...*

²⁴ Druk: tamże.

²⁵ Druk: H. Kajzar, *Sztuki teatralne 1972–1982...*

²⁶ Zarejestrowane kamerą video fragmenty przedstawienia odtwarzane są w warszawskiej siedzibie Videoteatru „Poza” na ekranach i monitorach.

²⁷ Druk: H. Kajzar, *Sztuki teatralne 1972–1982...*

sukcesem obecność na europejskim rynku sztuki²⁸ zaświadcza o uniwersalności i trafności języka Videoteatru „Poza”.

Eksperymentalny teatr Jolanty Lothe i Piotra Lachmanna jawi się jako swoista kontynuacja niekonwencjonalnego teatru Helmuta Kajzara nie tylko w zakresie twórczego spożytkowywania jego sztuk, lecz także w zakresie poszukiwania i wprowadzania nowatorskich form wyrazu użytych jako nośniki treści. W eseju zatytułowanym *Jeden czy dwa teatry?* Kajzar pisał: „Uświadamiam sobie coraz oczywiście konieczność odnalezienia języka teatru, który pozwoliłby porozumieć się z widownią i byłby otwarty jednocześnie na współczesność”²⁹, w rozmowie z Maciejem Karpińskim stwierdzał: „To bardzo ważne: umieć w porę dostrzec nowe formy, jeszcze jak się rodzą”³⁰ (będąc jednocześnie w pełni świadom „nadludzkiego wysiłku” w proponowaniu i we wprowadzaniu tychże form). W rozmowie, przeprowadzonej początkiem lat osiemdziesiątych przez Jerzego Turowicza na okoliczność audycji radiowej, słyszymy taką wypowiedź: „dla mnie tych mediów jest ciągle za mało, ciągle za mało, żeby dać świadectwo temu, jak żyję, i myślę, że ludzie, którzy chcą tylko do jednego środka się ograniczyć, są okradani przez medium, w które wpadają”³¹. Stąd, zapewne, pojawienie się w jego dramaturgii nowego medium – medium XX wieku, jakim jest telewizja, nazywana przezeń „największym happeningiem, jaki można sobie wyobrazić”³². W poetycko-realistycznym dramacie *Villa dei misteri*³³ (1977) był telewizor – kolorowy, jako jeden z bohaterów spektaklu. Z telewizora cały czas dobiegały głosy, na ekranie migotały obrazy, składające się na bieżący program, komentowany przez postacie sztuki. Z woli autora, za sprawą tego medium, spotkały się dwa czasy: teatralny i zewnętrzny, osadziło ono wydarzenia sceniczne w konkretnym czasie (lata siedemdziesiąte – druga połowa) i konkretnej przestrzeni (warszawskie bloko-

²⁸ Warto w tym miejscu wspomnieć, że i samemu Kajzarowi dane było często pracować poza Polską – wykładał, reżyserował, prowadził warsztaty teatralne, zwłaszcza w Niemczech Zachodnich, w Anglii, w Szwecji. Najczęściej opracowywał własne sztuki oraz dramaty Różewicza.

²⁹ H. Kajzar, *Jeden czy dwa teatry?*, [w:] tegoż, *Sztuki i eseje...*, s. 174.

³⁰ Zob. *Teatr w poszukiwaniu syntezy. Rozmowa Macieja Karpińskiego z Helmutem Kajzarem*, „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, t. I., s. 173.

³¹ Audycja radiowa *Szkic do portretu multimedialnego artysty Helmuta Kajzara*, ułożona z okazji 10 rocznicy śmierci przez Jerzego Turowskiego, z fragmentami spektaklu Piotra Lachmanna *Teatrem zajmuje się od dzieciństwa*; emisja na antenie PR programu I w sierpniu 1992 roku.

³² Zob. *Teatr w poszukiwaniu syntezy. Rozmowa Macieja Karpińskiego z Helmutem Kajzarem...*, s. 173.

³³ Druk: H. Kajzar, *Sztuki teatralne 1972–1982...*

wisko). Problem czasu i przestrzeni staje się również kluczowy dla LLT „Poza”. Konfrontacja obecnej na scenie aktorki z jej odbiciami – „elektronicznymi klonami”³⁴, zazwyczaj fragmentarycznymi, cząstkowymi (ręka – noga – głowa), nierzadko zdeformowanymi, w sprzęgniętych ze sobą monitorach, nazwanych przez Lachmanna „lustrami innych czasoprzestrzeni”³⁵, równoczesne, niezwykle dynamiczne jej funkcjonowanie w realnej i wirtualnej rzeczywistości, stanowi nie tylko doskonały ekwiwalent obrazowy wielopostaciowości Kajzarowskiego „ja”, rozproszenia, wręcz rozpadu osobowości stworzonych przezeń postaci, ale przede wszystkim służy podważeniu linearności czasu i jednoznaczności przestrzeni; video, ze swymi pojawiającymi się i znikającymi obrazami, staje się – jak mówi Lachmann – „genialną maszyną do »transplantacji« czasu”³⁶, umożliwia inkrustowanie przestrzeni scenicznej innymi przestrzeniami, wtapianie obrazu filmowego w obraz teatralny. Richard Demarco ten aspekt Lothe Lachmann Videoteatru nazwał „możliwością tworzenia echa”: „w danym momencie tworzony jest obraz fizycznej obecności Jolanty Lothe, po czym mamy do czynienia z rezonansem, z echem tego momentu, przeniesionym na technologię [...]. To co widzimy, to czas rozszczepiony, czas poszerzony, czas odzyskany”³⁷. Mateusz Kanabrodzki zauważa jeszcze jedną niezwykle istotną funkcję, jaką spełnia video w *Akt-orkach*: „generując równocześnie pojawiające się na wielu monitorach obrazy ciągle zmieniającej się Gwiazdy unaocznia wytwarzanie – nie wytwór, proces, a nie – stan rzeczy”³⁸. Unaocznienie to staje się możliwym dzięki znacznemu rozwinięciu, zwielokrotnieniu w kolejnych realizacjach ilości „luster innych czasoprzestrzeni”, by raz jeszcze odwołać do określenia Piotra Lachmanna. Zapoznając się z wyposażeniem technicznym sceny poszczególnych realizacji, obserwujemy stały, konsekwentny rozrost mediów (i ich możliwości) – od dwóch monitorów (na których na zmianę pokazywała się twarz aktorki), czterech magnetowidów, jednego projektora filmowego w pierwszej wersji *Akt-orki* poprzez trzy monitory, cztery magnetowidy, cztery kamery w wersji drugiej, po sześć monitorów, sześć magnetowidów, pięć kamer, duży ekran w trzeciej i czwartej wersji. W spektaklu *Kajzar – Fragment-*

³⁴ Określenie P. Lachmanna. Zob. <http://www.poza.q.pl/poza/vision.html> (24 I 2010).

³⁵ Zob. tamże.

³⁶ Zob. *Próba innego wymiaru*, wywiad przeprowadzony z J. Lothe i P. Lachmannem przez Małgorzatę Malicką...

³⁷ R. Demarco, *Czas rozszczepiony, czas poszerzony, czas odzyskany*, <http://www.poza.q.pl/recenzje/recenzja-2.html> (24 I 2010).

³⁸ M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31–32, s. 338.

ty Lachmann miał do dyspozycji pięć monitorów, jeden telebim, sześć kamer, cztery magnetowidy, dwa projektory filmowe³⁹. Cała ta „po-kraczna aparatura służąca do fantastycznych celów”⁴⁰ – jak nazwie ją Mateusz Kanabrodzki – w drugiej połowie lat 90. pomieszczona zostaje (po licznych problemach LLT „Poza” z zadomowieniem) w niewielkim, obliczonym na zaledwie 40 osób, pomieszczeniu na drugim piętrze Pałacyku Szustra w Warszawie, siedzibie Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Aparatura ta sprawia, że pomieszczenie to nie tylko przypomina studyjną salkę projekcyjną, ale ma w sobie „coś z alchemicznej pracowni”⁴¹ (czasami pojawiają się w niej efekty stroboskopowe), gdzie „zaprasza się widza do percepcji polifonicznej i dialektycznej”⁴².

W tej „blisko-wizji”⁴³, będącej także „wielo-wizją”, „wieloprojekcją”⁴⁴ – kalejdoskopowym rozszczepieniem się strumienia obrazów, który to efekt umożliwia zastosowanie techniki video⁴⁵, udatnie realizuje się istota LLT „Poza” (zwerbalizowana w eseju Lachmanna *Videodram – gra na dwoje oczu*), jaką jest odkrycie „kreatywnej funkcji ludzkiego oka”, umiejętności patrzenia wielowarstwowego (konstruowania dowolnych kompozycji w ramach jednego aktu widzenia, według własnego uznania)⁴⁶, dostrzeżenie zależności pomiędzy widzeniem „pierwszym” (oko), a widzeniem „wtórnym” (imitowanym), między rzeczywistością oka a rzeczywistością wirtualną. W konsekwencji w pracach Videoteatru wiodąca staje się dążność do upodmiotowienia oka aktora i oka

³⁹ Do wyposażenia technicznego sceny nadto dochodzą przetwarzacze obrazu, magnetowidy podglądowe, kasety video i kasety akustyczne, taśmy filmowe. Jolanta Lothe cały ten sprzęt audiowizualny nazwie „elektronicznymi organizmami” (cyt. za: P. Lachmann, *Czas w teatralnej masce – od „Akt-orke” do „KaBaKai”*, <http://www.poza.q.pl/recenzja/recenzja-09.html> [24 I 2010]).

⁴⁰ M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 324.

⁴¹ Tamże.

⁴² B. Pocięj, *Korespondencja sztuk...*, s. 110.

⁴³ Określenie P. Lachmanna. Zob. *Lothe Lachmann Videoteatr „Poza”*, materiały własne teatru. W określeniu tym zawarta jest opozycja wobec słowa „telewizja”: „video jest pewną bliskością, niezależnie od tego, jak daleko by ona była, telewizja jest złudzeniem bliskości, niezależnie od tego, jak blisko by ona była” (zob. <http://www.poza.q.pl/recenzje/recenzja-11.html> [24 I 2010]).

⁴⁴ Określenie P. Lachmana. Zob. *Lothe Lachmann Videoteatr „Poza”*, materiały własne teatru.

⁴⁵ „Video – to medium, alternatywne, demokratyczne, prześmiewcze w stosunku do telewizji, produkujące obrazy »oddolne« i »odśrodkowe« [...]. Video może sobie pozwolić na autentyczny pluralizm ujęć, znaków, na »montaże na żywo«”. Zob. P. Lachmana, *Videodram – gra na dwoje oczu*, [w:] *Program do przedstawienia Akt-orke III*, Warszawa 1990.

⁴⁶ Widzenie to odbiega od „widzenia telewizyjnego”, zawężającego horyzont patrzenia do przekazu z okienka.

widza (Lachmann pisze również o upodmiotowieniu „tego, co wydaje się szczytem obiektywizmu – oka kamery”)⁴⁷, przy czym „akt czynnego patrzenia widza”⁴⁸ jest warunkiem powodzenia przyjętej przez teatr nowatorskiej metody. Rzeczywiście – w teatrze tym, gdzie nawet muzyka zyskuje swój widzialny kształt, widz musi mieć oczy szeroko otwarte, by nadążyć za dynamiką obrazów, gdzie ostatni jest elektronicznym lustrem publiczności. Owo swoiste pole napięć, jakie rodzi się w multimedialnym elektronicznym świecie pomiędzy widzem, a aktorką, obrazuje rozbicie słowa „aktorka” na „akt-orka”⁴⁹. Widzowie Videoteatru „Poza” to ci, którzy „nie chcą już tylko teatru, albo tylko kina, i w połączeniu obu tych gatunków odnajdują wreszcie to, czego szukali”⁵⁰, stają się świadkami narodzin nowej sztuki. Wchodzą w świat magiczny, oscylujący na granicy teatru, filmu, i video performance’u⁵¹.

Dokonująca się w sobotnio-niedzielne wieczory w kameralnej salce Pałacyku Szustra synteza spektaklu teatralnego i filmu jest nie tylko ziszczeniem marzenia Kajzara o obrazach filmowych, ale także – jak stwierdza Jolanta Lothe (kreująca wszystkie akt-orki⁵², komponująca materiał literacki i montująca audiowizualny) – „wypełnieniem [przez Lachmana – autora scenariuszy, reżysera całości, operatora zdjęć, twórcę obrazów, animatora przedstawień⁵³ – M.P.] jego [Kajzara – M.P.] tajemniczego testamentu”, a brzmi on: „obrazy informują nas o naszej odległości od naszej śmierci”⁵⁴. I jeszcze: „teatr powinien nie tylko unaooczniać, ale

⁴⁷ Zob. P. Lachmann, *Videodram – gra na dwoje oczu...*

⁴⁸ Określenie twórców Videoteatru. Zob. Lothe Lachmann Videoteatr „Poza”, materiały własne teatru.

⁴⁹ Zob. P. Lachmann, *Dlaczego Akt-orka?...*, s. 185.

⁵⁰ Zob. wypowiedź Jolanty Lothe, [w:] *Próba innego wymiaru*, wywiad przeprowadzony z J. Lothe i P. Lachmannem przez Małgorzatę Malicką...

⁵¹ O tym, iż działania performatywne są z ducha Kajzarowskie, zaświadczaają różne, podejmowane pod jego przewodnictwem, akcje z pogranicza teatru i happeningu. Do najbardziej znanych należą działania parateatralne „Kompanii Błaznów”, nazwane przezeń *Requiem błazeńskim*: „Przez czterdzieści dni naszą sceną był Londyn, pokazywaliśmy urodę życia. Wszędzie. W teatrze, w domu, rozmawiając pod mostem, w galerii. Dla siebie i dla widzów”. Zob. H. Kajzar, *Rozmowa III*, [w:] *Z powierzeni... Szkice o teatrze...*, s. 79.

⁵² W ostatniej wersji *Akt-orek* zagrała również Maria Peszek.

⁵³ Konsoleta Lachmanna znajduje się zawsze z boku sceny. „Miota on się wśród kabli i przełączników, poprawia reflektory w trakcie przedstawienia [...] przypomina współczesnych DJ-ów, którzy mieszają dźwięki z różnych płyt, przetwarzają brzmienia, zakłócają rytm nagranej muzyki, aby dać wrażenie, że słyszymy ją pierwszy raz” (zob. R. Pawłowski, *Teatr z ducha telewizji*, <http://www.pozna.pl/recenzje/recenzja-03.html> [24 I 2010]).

⁵⁴ Zob. wywiad przeprowadzony z J. Lothe przez B. Gadomskiego, *Co na to doktor Ewa?...*

i wyjaśniać świat [...] chodzi o to, żeby w teatrze uchwycić te najbardziej istotne, najbardziej charakterystyczne cechy narodzin i śmierci"⁵⁵.

Videoteatr „Poza” niezmiennie, od ćwierćwiecza, posługując się tekstami Kajzara, tworząc „elektroniczne maski”⁵⁶, gdzie nawet „sam ekran – jak zauważa monachijska recenzentka Sabine Adler – przejmując funkcje klasycznej maski teatralnej”⁵⁷, co sprawia, że to maska stanowi „wszędobylski i podstawowy środek wyrazu”⁵⁸ (tak jak rytm nakładających się masek organizuje strukturę *Gwiazdy*), oraz kreując elektroniczne sobowtóry człowieka, mówi o tematach podstawowych: o narodzinach, macierzyństwie, życiu, śmierci i przemijaniu, o nieśmiertelności duszy. To teatr spraw ostatecznych. Dla Lothe i Lachmanna elektronika „zmierza do tego, by stać się blisko-wizją spraw najbardziej ludzkich”⁵⁹, w opozycji do często odhumanizowanej telewizji⁶⁰. Pozwoliło to cytowanemu już Richardowi Demarco, po prezentacji *Akt-orki* w Edynburgu, stwierdzić: „Videoteatr LL jest unikalną formą przekazu najbardziej nurtujących człowieka współczesnego kwestii moralno-estetycznych”⁶¹, zaś Wiesławowi Myśliwskiemu po obejrzeniu *Wysp Galapagos* uznać Lothe Lachmann Videoteatr za „służący przesłaniu moralnemu, pobudzający wrażliwość widza i jego sumienie”⁶². Nie znaczy to, że Videoteatrowi „Poza” obcy jest duch zabawy, zabawy w teatr – zarówno ten na gruncie europejskim najstarszy, jakim jest teatr antyczny, jak i w teatr najnowszy – elektroniczny⁶³. Jednym z tematów podstawowych Videoteatru „Poza” staje się bowiem aktor i charakter uprawianej przezeń sztuki. Wielowarstwowość przekazu, jaką daje video – medium polifoniczne umożliwiające – poprzez rozpisanie na ekrany telewizorów – „przejsię” aktorki

⁵⁵ Zob. *Teatr w poszukiwaniu syntezy. Rozmowa Macieja Karpińskiego z Helmutem Kajzarem...*, s. 172.

⁵⁶ Elektroniczna maska stanowi podstawowy środek wyrazu w *Akt-orce* i w *Akt-orkach*. Szerzej na temat roli maski zob. M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 324.

⁵⁷ Cyt. za. P. Lachmann, *Czas w teatralnej masce – od Akt-orki” do „KaBaKai”...*

⁵⁸ M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 325.

⁵⁹ Zob. Lothe Lachmann Videoteatr „Poza”, materiały własne teatru.

⁶⁰ R. Sulima stwierdza wręcz, że Videoteatr wykorzystuje środki elektroniczne „do obrony przed tąż cywilizacją elektroniczną i jej uproszczeniami”. Zob. tenże, *Złote piekło...*, s. 157.

⁶¹ Zob. R. Demarco, *Czas rozszczepiony, czas poszerzony, czas odzyskany...*

⁶² Cyt. za: J. Cieślak, *Śmierć Kajzara w Videoteatrze Lachmanna*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 33.

⁶³ I tu twórcy Videoteatru są bliscy Kajzarowi, autor *Gwiazdy* był bowiem – jak stwierdza Józef Waczkow – „chodzącą zabawą w teatr” (zob. J. Waczkow, *Świadomość prawdy i zmyślenia*, „Radar” 1970, nr 5).

przez serię symultanicznych wcieleń, okazuje się niezwykle przydatna do zilustrowania wielości ról, przyjmowanych przez powołaną do życia przez Helmuta Kajzara postać aktorki (Gwiazdą zwaną⁶⁴), wielości, skutkującej dezintegracją osobowości, utratą poczucia tożsamości, niemożnością identyfikacji⁶⁵. Fakt, że spektakl jest próbą pokazania zmagania się aktorki z rolą⁶⁶ w różnych czasach i w różnych miejscach, ale przede wszystkim w Grecji, uwiarygodniła obecność w przedstawieniu zarejestrowanych na taśmie video: ruin pałacu Knossos na Krecie oraz amfiteatru w Epidauros i teatru Dionizosa w Atenach, gdzie przeprowadzano pierwsze próby transkrypcji *Antyfony* Helmuta Kajzara (także w spektaklu *Kajzar – Fragmenty* wykorzystano zdjęcia z Horefto-Helion i Sanktuarium św. Praksedy). Spektakl służy także udzieleniu odpowiedzi „na pytanie o sposób istnienia aktora dziś, gdy przejawia się on w większej lub mniejszej wiązce swoich sobowtórów z innych ról i mediów”⁶⁷. W spektaklu, w którym Gwiazda powielana jest na ekrany, objawia się prawda, że aktor może być nie tylko doskonale powielany, ale też przetwarzany, deformowany, nierzadko wbrew sobie. Ale Gwiazda w wielości przyjmowanych ról to także „lustrzana odbitka człowieczeństwa”⁶⁸ – „być człowiekiem, to znaczy być Gwiazdą”⁶⁹; widz jest sobowtorem aktora, teatr jest sobowtorem świata – stwierdzał Kajzar. Prawda artystyczna staje się, wzorem Kajzara, w nowoczesnym eksperymentalnym teatrze elektronicznym prawdą ludzką, odwieczną.

LL Videoteatr „Poza” przygotował aż cztery wersje *Akt-orki*, ponieważ pierwotną realizację jej twórcy wciąż „wzbogacają archetypami, zawartymi w motywach mitologicznych (zwłaszcza agrarnymi)”⁷⁰, lite-

⁶⁴ Postać Gwiazdy pojawia się w sztukach Kajzara: *Paternoster*, *Gwiazda*.

⁶⁵ „W spektaklu *Akt-orka* „bohaterka – aktorka, z natury wie dzie swą egzystencję pomiędzy »realnością« własnej tożsamości a »fikcyjnością« ról, w które się wciela(ła). To jednak, co początkowo mieściło się w dwóch wyraźnie oddzielonych od siebie światach – to wszystko zaczyna się w jej doświadczeniu powoli łączyć w jedną przestrzeń życiową [...] cały świat ulega postępującej wirtualizacji, pozostającej w bolesnej sprzeczności z pragnieniem bohaterki utrzymania własnej realności, zachowania (odbudowania) indywidualnej tożsamości” (zob. R Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura, sztuka multimedialna*, <http://www.poza.q.pl/recenzje/recenzja-01.html> [24 I 2010]).

⁶⁶ Ten aspekt pracy twórczej aktora nad rolą zawiera warstwa semantyczno-symboliczna słowa „akt-orka”. Zob. P. Lachmann, *Dlaczego Akt-orka?...* s. 183.

⁶⁷ Zob. Lothe Lachmann *Videoteatr „Poza”*, materiały własne teatru.

⁶⁸ Zob. M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 337.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Jednym z mitów agrarnych, w dziele Kajzara subtelnie ukrytym, jest wątek Wielkiej Matki i jej dokonujących trzykrotnej orki kapłanek. Stąd „skojarzenie roli w sztuce teatralnej z ową rolą pierwotniejszą – a poprzez nie – zawodu aktorskiego z orką”. Ten przywołany

rackich, a także we własnej wyobraźni, która czerpie z »Jungowskiej« pamięci zbiorowej, skarbnicy wspólnej dla wszystkich ludzi, znaków i symboli⁷¹. Stąd też – wzorem Kajzara – trawestują literackie pomniki starożytnej kultury⁷²: *Operacja Alkestis* (1991) jest trawestacją *Alkestis* Eurypidesa, *KaBaKai* (1993) – fragmentów staroegipskiego papirusu *Księgi Umartych piastunki Kai*⁷³. „Fascynujące w tym teatrze jest to – jak stwierdza Bohdan Pocij – że będąc tak nowoczesnym w środkach przekazu, jest zarazem tak stary, zakorzeniony w archetypach i odwiecznych toposach kultury⁷⁴. To również Kajzarowski, u niego „mały realizm spotykał się na scenie z wielkim uniwersalnym mitem, historią, archetypem⁷⁵; realizując spektakle (jak chociażby te najwcześniejsze, z lat sześćdziesiątych: *Król Edyp* Sofoklesa, *Ryszard III* Szekspira, *Sędziowie Wyspiańskiego*⁷⁶), starał się „docierać do rytualnych korzeni teatru, odkrywał dionizyjskie misterium strachu i okrucieństwa pod lodowatą, majestatyczną powierzchnią poetyckiego słowa⁷⁷. „Przez całą twórczość Kajzara – zauważa Lachmann – ciągną się nitki wysnute z mitów, na nowo odczytanych, reinterretowanych⁷⁸. Lothe – Lachmann poszli jednakże w swych eksperymentach scenicznych dalej – posługując się najnowocześniejszymi środkami audiowizualnymi stworzyli/stwarzają „elektroniczne misteria⁷⁹”.

„Teatr Helmuta Kajzara i Videoteatr Lothe i Lachmanna stanowią organiczną całość. Trudno zgadnąć, gdzie kończy się jeden, a zaczyna

przez Piotra Lachmanna horyzont chtoniczny (zob. tenże, *Dlaczego Akt-orka?*, s. 185) znalazł swoją wizualizację w sposobie zapisu tytułowego słowa spektaklu „akt-orka”.

⁷¹ Zob. P. Lachmann, <http://www.poznaq.pl/poza/pre-menu.html> (24 I 2010).

⁷² Pierwszą, podjętą przez Kajzara, próbą przeszczepienia doświadczeń współczesnych na mit była trawestacja *Antyfony* Sofoklesa. Ingerencja w zastany tekst sięgała tak głęboko, iż autor uznał ją w pełni za swoją sztukę.

⁷³ *Księga Umartych piastunki Kai* znajduje się w zbiorach warszawskiego Muzeum Narodowego.

⁷⁴ B. Pocij, *Korespondencja sztuk...*, s. 113.

⁷⁵ Zob. Helmut wróci. Rozmowa z *Teresą Sawicką i Bogusławem Kiercem* (rozm. T. Błajet-Wilniewicz), „Notatnik Teatralny” 1993, nr 6, t. I, s. 169. Już w samej programowej koncepcji „teatru meta-codziennego” zawarta jest idea ujawniania – poprzez zabiegi pisarskie i reżyserskie – ponad codziennego (meta-codziennego) wymiaru zdarzeń codziennych, odnośnienia ich do archetypów, mitologii, historii, odnajdywania rytuału w przejawach codzienności.

⁷⁶ Przedstawienia te przygotowane zostały w krakowskim studenckim Teatrze 38.

⁷⁷ A. R. Burzyńska, *Wolność, marzenie, sen, gest magiczny...*, s. 37.

⁷⁸ P. Lachmann, *Dlaczego Akt-orka?*... s. 186.

⁷⁹ Określenie P. Lachmanna. Zob. Tenże, *Czas w teatralnej masce – od „Akt-orki” do „KaBaKai”...*

drugi⁸⁰ – stwierdza Mateusz Kanabrodzki. „Videoteatr „Poza” jest scenicznym *alter ego* Kajzara” – uważa Jacek Cieślak⁸¹. „Nie można Helmuta Kajzara powielać, od niego przejęliśmy wiarę w teatr, a nie metodę”⁸² – mówi Jolanta Lothe. Jakby na potwierdzenie tych słów, warto przytoczyć wypowiedź aktorów Kajzara – Teresy Sawickiej i Bogusława Kierca: „imitowanie teatru Helmuta Kajzara byłoby zdradą Helmuta [...] jego teatr, w tamtej postaci, jest nie do przywrócenia [...]”, Lothe i Lachmann „poszli tak jakby na skos od Helmuta [...] widzi się w tym teatrze wyraźnie wrażliwość i język Piotra Lachmanna”⁸³, ale niekwestionowaną prawdą jest, jak zauważa Ewa Wąchocka, że „gdyby nie prowadzony przez Jolantę Lothe i Piotra Lachmanna Videoteatr „Poza” nazwisko Kajzara zapadłoby w teatralny niebyt”⁸⁴.

Reasumując powyższe, można zadać pytanie: eksperymentalny, poetycki Teatr Helmuta Kajzara i komputerowo–elektroniczny, technicznie perfekcyjny Videoteatr Jolanty Lothe i Piotra Lachmanna to „jeden czy dwa teatry?”. W rozumieniu Kajzarowskim jeden, pomimo iż oddziela je wyraźna granica czasu, nie istnieją równolegle, odmiennymi środkami konstruowany jest ich świat teatralny, różny jest język przekazu. W przypadku obu zjawisk mamy jednakże do czynienia z (i tu odwołuję się do wypowiedzi samego Kajzara diagnozującego w połowie lat 70. stan polskiego powojennego teatru) „teatrem twórczym, uczestniczącym w procesie formowania się świadomości społecznej, narodowej, personalnej – ludzkiej. Trudnym – bo rewidującym, bo przez destrukcję sprawdzającym przydatność i prawdziwość starych form, starającym się zbudować i znaleźć nowe. Teatrem ryzykującym bolesne diagnozy, nazywającym śmiertelne choroby, który nie chce usypiać i nie wprowadza w letarg bezmyślności i stereotypów”⁸⁵, lecz zawiera „mądrość wyro-

⁸⁰ M. Kanabrodzki, *Pani buduaru krzywych zwierciadeł...*, s. 323.

⁸¹ Zob. J. Cieślak, *Śmierć Kajzara w Videoteatrze Lachmanna...*

⁸² Zob. wywiad przeprowadzony z J. Lothe przez B. Gadomskiego *Co na to doktor Ewa?...*

⁸³ *Helmut wróci Rozmowa z Teresą Sawicką i Bogusławem Kiercem...*, s. 170.

⁸⁴ E. Wąchocka, *Teatr Kajzara, „Śląsk”* 2002, nr 10, s. 46. Pewnym symptomem powrotu reżysera do współczesnego życia teatralnego był, zorganizowany w lutym 2002 roku we wrocławskich teatrach: Polskim i Współczesnym (z którymi pracami reżyserskimi Kajzar był związany), a także teatrem K2, Festiwal „Kajzar dziś”. Organizator przedsięwzięcia – Stowarzyszenie „Nikt” Ruch Kulturotwórczy przygotowało monodram *Koniec połświni* (reż. Andrzej Ficowski), w którym posłużono się elektronicznym medium – telewizorem z „natłokiem łagodnych obrazów”. Podczas Festiwalu Krzysztof Zarębski pokazał performance z wykorzystaniem nagranych na taśmę magnetofonową głosu Kajzara.

⁸⁵ Zob. H. Kajzar, *Jeden czy dwa...*, s. 175.

zumienia swojego losu i losu innych ludzi”⁸⁶, teatrem pracującym nad „indywidualizacją widza”⁸⁷ – współtwórcy przedstawienia.

Niewątpliwie cała trójka poetów sceny: Kajzar, Lothe, Lachmann chodzi/ła „bocznymi ścieżkami teatru”, (by przywołać słowa samego Kajzara odnośnie obranej przez siebie, niełatwej przecież, drogi artystycznej⁸⁸), wnosząc do polskiego życia teatralnego, społecznego ton bardzo specyficzny, niepowtarzalny, oryginalny, była – w przypadku Kajzara, jest – w przypadku Lothe i Lachmanna, „poza”. Poza oficjalnym nurtem teatru, na poboczu. Zawsze, pomimo upływu lat, w awangardzie⁸⁹, ale zawsze z wierną, acz nieliczną publicznością, traktowaną jako zbiorowość suwerennych jednostek. „Kajzar obliczał swój teatr na długofalowe wrastanie w świadomość i podświadomość widzów”⁹⁰ i ten akt czynnego wrastania, by nie rzec wtajemniczenia, dokonuje się za sprawą Videoteatru „Poza”.

⁸⁶ Zob. *Rozmawiamy z Helmutem Kajzarem – reżyserem, krytykiem teatralnym, dramaturgiem* rozm. K. Kamil...

⁸⁷ Zob. wypowiedź Kajzara: ... *zawsze spod łóżka wyjdzie diabeł racjonalizmu. Rozmowa z Helmutem Kajzarem*, [w:] T. Krzemień, *Rozmowy*, Poznań 1986, s. 84.

⁸⁸ Zob., H. Kajzar, *Jak zaczynałem...*, s. 164.

⁸⁹ Potwierdzeniem takiego postrzegania LLT „Poza” jest nagroda, jaką w lutym 2006 roku uzyskali Jolanta Lothe i Piotr Lachmann, a jest nią honorowe wyróżnienie w dziedzinie kultury za nowatorską (podkreślenie – M.P.) działalność, przyznane w ramach XII edycji Nagrody Literackiej im. Władysława Reymonta.

⁹⁰ E. Wąchocka, *Helmut Kajzar: w stronę monologu...*, s. 95.

Mirosława Pindór

Helmut Kajzar's Scattered Pictures in *Poza* Video Theatre by Lothe and Lachmann

The actress Jolanta Lothe and the poet, playwright and translator Piotr Lachmann founded *Poza* Video Theatre (the name *Poza* [Outside] refers to the activities outside the theatrical mainstream) in 1985. It is the theatre of moving pictures, joining the acting plan and cassette plan with the broadcasting of a video camera and a film projector. It is called "the first theatre of new technologies in Poland", which combines new aesthetic qualities of electronics with the oldest motivation of the art. LLT *Poza* constitutes a unique symbiosis of literature as well as the art of acting, video, fine art, music and vocal works. Its fundamental source of inspiration, its frame of reference and literary work are based on the artistic work of Helmut Kajzar (1941-1982). Kajzar was a theatre director, playwright, essayists, theatre critic and theorist. Kajzar's texts of *Star*, *Paternoster* and *Antigone* - Sophocles' transcriptions were reinterpreted as a whole or fragmentary in multimedia performances such as: *Act-ress I*, *Act-ress II*, *Act-tress III*, *Act-ress IV*, *Act resses* (*Akt - orka I*, *Aktorka II*, *Akt - orka III*, *Akt - orka IV*, *Akt orki*). The theatrical plays such as *Knight Andrew* (*Rycerz Andrzej*), *Self-defence* (*Samoobrona*), *Barn* (*Obora*), *King David* (*Król Dawid*), *Phonemes* (*Fonemy*), *Clown's Hair* (*Włosy Błazna*) are the basis for the performance entitled *Kajzar - Fragments* and were later presented as the whole in *Galapagos Islands* (*Wyspy Galapagos*) in 2007. A multi-format of "I", challenging linearity of time and clear-cut nature of space, scattering and glimmering of scenes-pictures are the inseparable features of Kajzar's poetics. These features correspond clearly to the picture in LLT *Poza*, which is carried by the electronic medium (TV monitor on the stage and screen projectors). The significant aspect of LLT *Poza* is a discovery of multi-perspective view, determination to subject the actor's eye and viewer's eye while "the act of open watching" is the condition of success accepted by the theatre as the innovative method. LLT *Poza* is the latest computer-electronic form of transfer. It is the transfer of the most bothering moral and aesthetical issues for human being.