

Helmut Kajzar i jego sceniczna magia

Nie bez powodu dramat jako rodzaj/gatunek stał się obiektem zainteresowania semiotyków, poczynając od Jana Mukařovskiego aż po Anne Ubersfeld i Patrice'a Pavisę, u nas – Tadeusza Kowzana. Chociaż poświęcili oni tak dużo uwagi wieloznaczności znaku w teatrze, nie przyniosło to oczekiwanego efektu, to jest stworzenia języka, który opisywałby teatr (i dramat) z taką precyzją i adekwatnością, jak udało się to w odniesieniu do języka naturalnego.

Nietrudno domyślić się, dlaczego tak się stało. Kluczowa wydaje się tu kwestia swoistej gęstości przekazu dramatycznego, która – moim zdaniem – wynika z trzech przynajmniej właściwości. Po pierwsze, dramat, zakorzeniony w micie, zawsze wskazuje na Świat i Człowieka (jakże trafna była nazwa teatru Szekspirowskiego – The Globe). Po drugie, historia przedstawiona/opowiedziana w dramacie zawsze kondensuje jakąś artystyczną prawdę o życiu, ofiarowuje figurę – metaforę losu człowieka, bez względu na to, jak jest skonstruowana i bez względu na to, czy myślimy o tragedii Sofoklesa, czy o dramacie epickim Brechta. Po trzecie dramat jako gatunek zawiera więcej dyrektyw wykonawczych¹ niż inne, toteż dzięki wielości możliwych „wykonań” zyskuje również wielość możliwych znaczeń, interpretacji. Dramat (i teatr) operuje bowiem na ogromną skalę kondensacją semantyczną. Niekiedy dodatkowo specyfika autorskiej koncepcji pisarza wydaje się szczególnie intensywnie podatna na metaforyzację, czy może należałoby lepiej powiedzieć: na pracę metafory (analogicznie do „pracy sensu” Julii Kristevej).

Taką koncepcję, moim zdaniem, możemy znaleźć w twórczości Helmuta Kajzara. Jest to pisarz i reżyser, a przede wszystkim odważny eksperymentator, twórca własnej, oryginalnej teorii teatru, a przynajmniej czegoś, co sam nazywa teatrem: teatrem metacodziennym... Jak rozumieć to określenie?

Teatr metacodzienny, czyli wszystko jest teatrem

Dla Kajzara „wszystko jest teatr”, jak dla Edwarda Stachury „wszystko jest poezja” i każdy jest potencjalnym dramaturgiem, jak dla autora *Siekierzady* każdy jest poetą².

Takiemu myśleniu towarzyszy negacja konwencjonalnych rozróżnień między sztuką a niesztuką (charakterystyczna zresztą dla tegoczesnych projektów teatru otwartego, parateatru itp.), toteż materiał dramatu stanowić ma zwyczajność dnia powszedniego, i to w postaci sprawiającej wrażenie jak najmniej przetworzonej, nieuporzędkowanej, „surowej”. Sztuki Kajzara są zazwyczaj ostentacyjnie niegotowe, brulionowe,

¹ Nie sposób rozwijać tu problematykę, o której obszernie i bardzo inspirująco pisał Jerzy Ziomek, *Projekt wykonawczy w dziele literackim a problemy genologiczne* [w:] *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.

² Kajzar i Stachura to niemal to samo pokolenie: Stachura żył w latach 1937–1979, Kajzar 1941–1982. Pierwszy debiutował w 1963 roku, drugi w 1969.

intencjonalnie zapewne analogiczne wobec chaosu rzeczywistości; to – rzecz by można – dramatyczne dzieła otwarte.

Otwarcie owo dotyczy różnych aspektów dzieła, nie tylko jego stosunku do rzeczywistości i wyznaczników spójności. Obejmuje także genologię czy – szerzej – poetykę. Pisarz ten doskonale przecież wie, że nie istnieje żadna metoda bezpośredniej rejestracji codzienności, toteż poszukuje możliwości jej zapisywania w obrębie wielu gatunków, konwencji literackich, historycznych poetyk. Wszystkie one w jakiś sposób odnoszą się do rzeczywistości; przetwarzają ją i proponują określone jej rozumienie – w końcu „Formy wżerają się, wrastają w mięso”³. Jednocześnie wszystkie one rozmiągają się z rzeczywistością; materia świata i materia jego zapisu są przecież różne. Toteż tylko eksperymentowanie z nimi – zestawianie, krzyżowanie i inne podobne działania – doprowadzić może do pożądanej postaci dramatycznego zapisu (lub choćby doń przybliżyć), oscylującego między swoistą pozaliterackością, bezkształtnością a wielokształtnością i (nie tylko pozorną, lecz także artystyczną) wieloperspektywicznością.

Zrozumiałe, że wynikiem tego działania nie jest całość w tradycyjnym znaczeniu: wyrazista kompozycyjnie, strukturalnie, gatunkowo, semantycznie. Podejrzewam, że całość dla Kajzara oznaczałaby zamknięcie i ograniczenie, a przede wszystkim – ujednoznacznienie, od którego tak przecież chce uciec... W końcu taką ucieczką jest w istocie koncepcja teatru metacodziennego. Wydaje się ona aporetyczna: chce łączyć rytualny sens z „prostotą gotowania mleka – zamykania i otwierania drzwi”⁴, zwykłość z nieprawdopodobieństwem, powszechność z jednostkowością. To jednak aporetyczność świadoma i zamierzona: teatr ów ma być przecież zjawiskiem permanentnie niedomkniętym, a zarazem wszystko ogarniającym, będącym „marzeniem, snem, gestem magicznym”⁵.

Przyjrzyjmy się tej Kajzarowskiej magii, czytając dwa jego dramaty: *Gwiazdę* i *Antygonę*. Każdy z nich na swój sposób realizuje koncepcję teatru metacodziennego, która – jak pokaże analiza – jest właściwie swoistą filozofią.

Gwiazda, czyli jak grać monodram

Gwiazda to sztuka o charakterze monodramu, którego bohaterką jest aktorka. Monodramatyczność w dużej mierze określa charakter utworu. Stwarza specyficzną sytuację komunikacyjną: Jan Ciechowicz uznaje, że najważniejszą cechą tego gatunku jest oparcie całej konstrukcji wypowiedzi na jednym wykonawcy⁶. Z tego wynika specyfika relacji osobowych w monodramie. Otóż mają one charakter paradoksalny: z jednej strony wydają się uproszczone, skoro odbiorca zewnętrzny (czytelnik, a w teatrze – publiczność) staje się niejako rzeczywistym uczestnikiem komunikacji, jak zawsze, gdy mamy do czynienia z monologiem. Z drugiej – bardziej skomplikowane niż w sytuacjach dialogu dwóch (lub więcej) postaci – wszak bohater jednocześnie jest wykonawcą

³ H. Kajzar, *Z powierzchni (szkice o teatrze)*, Warszawa 1983, s. 131.

⁴ H. Kajzar, *Manifest teatru meta-codziennego* [w:] *Z powierzchni (szkice o teatrze)*, op. cit., s. 3.

⁵ Idem, *Teatr meta-codzienny* [w:] *Z powierzchni (szkice o teatrze)*, op. cit., s. 130.

⁶ J. Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce (z dziejów form dramatyczno-teatralnych)*, Wrocław 1984, s. 65.

wszystkich innych (czasem wielu) ról, o których mowa w sztuce. Jedna postać zagarnia więc całość świata dramatycznego, wraz z całym scenicznym personelem, zestawem sytuacji i ze wszystkimi komplikacjami komunikacyjnymi.

Zrozumiałe jest, że wobec tego granice między rolami niejednokrotnie się zacierają. Postać, pozostając sobą, to znaczy bohaterką Gwiazdy, jawi się zarazem jako wiązka ról i postaci. Zaczniemy od tego, że jest przedłużeniem jednej z osób debiutanckiego dramatu Kajzara *Paternoster*⁷. Wprost mówi o tym autokomentarz otwierający autorskie postłowie zatytułowane O „Gwieździe”:

„Czasem wydaje mi się, że kilka lat później napisałem dla tej właśnie Gwiazdy rolę, o której marzyła i jaką grała zresztą przez całe życie”⁸.

W *Paternoster* jest to postać przede wszystkim groteskowa i nie traci tej cechy w analizowanym dramacie, ale pojawia się też zapowiedź swoistego dyskursu, właściwego *Gwieździe*:

„Bo dlaczego żyłam? Bez moich tańców
Nie byłoby Europy, klasycyzmu i rewolucji”⁹.

W *Gwieździe* cały dyskurs bohaterki skrzy się podobnymi wieloznaczościami. Dominuje w nim temat teatru, ale wokół niego narastają znaczenia dodatkowe; naddane (mówiąc językiem formalistów), nie do końca sprecyzowane, metaforyczne. Bohaterka wspomina przywdziewane kostiumy: „nosiłam około ośmiuset sukien. Osiemset fryzur i w każdej było mi dobrze”¹⁰ i odgrywane role: „Lubię role królowych i szlachetnych dziewczyn”¹¹.

Zresztą nawet takie wypowiedzi, które – wydawać by się mogło – traktują o sytuacjach życiowych, mogą nieoczekiwanie zmienić status na sceniczny – jak opowieść o macierzyństwie, o dziecku, która okazuje się fragmentem roli:

„Lepiej nie myśleć, na jaki świat go urodziłam.

Dzięki Bogu, usnął, spokojnie śpi. Ja jestem tylko aktorką, troszkę zagrałam, w pobliżu nie ma realnego dziecka i ani mi się śni mieć jakieś realistyczne dziecko”¹².

Gra może też zyskać znaczenie pozasceniczne, właściwie stać się działaniem o konsekwencjach historycznych; działaniem w przestrzeni znacznie większej niż scena teatralna – w przestrzeni *theatrum mundi*:

„Gdybym w latach międzywojennych nie wcieliła się w typ kobiety demonicznej, zimnej (...) która bezwzględnie realizuje swe plany, (...) szczętałabym marnie (...).

Byłam przezorna. Ubrałam kobiety w spodnie. Nago zwalczałam tyranie mody. Niepodległa furiiom czasów. Ja przymierałam suknię. Z jedwabiu, żywej wełny, kretonu, perkali, z worka, atlasu, rypsu. Raz miałam na sobie tzw. pasiak. Nosiłam to, w co ludzkość się ubierała”¹³.

⁷ H. Kajzar, *Paternoster* [w:] *Sztuki i eseje*, Warszawa 1976.

⁸ Idem, *Gwiazda* [w:] *Sztuki i eseje*, op. cit., s. 144.

⁹ Idem, *Pater noster*, s. 45.

¹⁰ Idem, *Gwiazda*, op. cit., s. 126.

¹¹ Ibidem, s. 126.

¹² Ibidem, s. 132.

¹³ Ibidem, s. 127.

I tak aktorka w tym momencie przeistacza się w postać archetypiczną, figurę pozaczasowej, wszechobecnej Wiecznej Kobiety (Wielkiej Matki?). Jej wypowiedź (dyskurs), a więc także jej status ontologiczny, nieustannie oscyluje między wymiarem scenicznym (mikrokosmicznym) i archetypicznym (makrokosmicznym)¹⁴ – innymi słowy między dyskursem opisowym (metonimicznym) i metaforycznym.

Wśród wielu ról Gwiazdy pojawia się także wariant ról autorskich. Sławomir Świątek mówi, że „prezentują w jakimś stopniu »słowo autorskie« (...) lub przesłanie ideowe, moralne, dydaktyczne, które przypisać można tyleż postaci je wygłaszającej, ile autorowi”¹⁵.

Bohaterka Kajzara, pozostając sobą, jest zarazem kreatorką i prezenterką świata; słowem – cieniem i odbiciem autora. Sama wprost mówi o swojej podwójności, o przenikaniu się poziomów wypowiedzi:

„Trzeba ściślej ująć skomplikowany sposób mego istnienia,
mojej, naszej ontologii.

Ja, w imieniu autora,
Autor w moim imieniu”¹⁶.

Pod koniec wypowiedzi to *ad spectatores*, włączając ich w już wytworzony system – by tak rzec – wymienności ról:

„Kto jest więc ten, który do Was mówi?

Kto jest ten, który mówi ze sceny?

Czy wielki Aktor?”¹⁷

Wspominałam już, że utwór ten ze względu na swoją monodramatyczność i monologowość faworyzuje pozycję odbiorcy (potencjalnego widza). Otóż Gwiazda przypisuje mu kompetencje tak rozległe, że wyznacza mu wręcz rolę współtwórcy:

„Wolę czynność dopełnienia, rekonstrukcji, projektowania sukien zostawić wam”¹⁸.

Odbiorca jest tu podwójnie faworyzowany. Kiedy milknie bohaterka, pojawia się autorskie posłowie, a w nim autokomentarz zawierający zaskakujące wyznaczenie:

„Gwiazda jest sztuką dla mnie samego dość niejasną”¹⁹.

Ten finalny autokomentarz zawiera, co prawda, pewne sugestie interpretacyjne i reżyserskie:

„Sztuka Gwiazda może być grana przez jedną aktorkę, może być grana przez wiele aktorek. (...) Sztukę tę można skracać. Można ją wzbogacić o nowe obrazy, twarze, maski. Może być recytowana, grana całkiem formalnie, z pełnym poszanowaniem zasad sztuki aktorskiego, a może też wejść w nią chaos życia i przypadek”²⁰.

¹⁴ Zob. É. Souriau, *Czym jest sytuacja dramatyczna*, tłum. B. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.

¹⁵ S. Świątek, *Dialog, dramat, metateatr (Z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, Łódź 1990, s. 129.

¹⁶ H. Kajzar, *Gwiazda*, op. cit., s. 135.

¹⁷ Ibidem, s. 143.

¹⁸ Ibidem, s. 143.

¹⁹ Ibidem, s. 144.

²⁰ Ibidem, s. 144.

Nie ogranicza jednak wolności współtworzenia znaczeń przez odbiorcę – o czym zresztą świadczą przytoczony cytat. Spójrzmy zresztą, jak poetycko kończy się to postrowie:

„Wielkie Aktorki (...)
Grały swoją wspólną
jedyną rolę. (...)
były jak Matki
krojące chleb i jak te,
które myją ciała,
jak wiedźmy...
Wyszły zbierać
ziola,
zabijały baranka,
bieliły prześcieradła.
Wracały do początku”²¹.

Nasuwa się wniosek, że nie sposób jednoznacznie określić relacji osobowych²² w tym utworze, podobnie jak nie sposób oddzielić kompetencji postaci od uprawnień podmiotu utworu, a tych z kolei od prerogatyw odbiorcy. Granice między między odgrywanymi w tekście (i możliwymi do odegrania) rolami są całkowicie płynne. Niemożność ich rozdzielenia, podobnie jak niemożność rozdzielenia „życia” i udawania, sceny i świata, przynosi inne jeszcze konsekwencje. Otóż pojawia się wszechogarniający efekt teatralizacji (i metateatralizacji), który generuje szczególne otwarcie komunikacyjne i szczególne otwarcie semantyczne tekstu.

Najbardziej istotny wydaje się jednak efekt niepewności ontologicznej, o jakiej pisze Anna Krajewska²³, idącej w parze z nieokreślonością (a więc – także niepewnością) znaczeniową, dotyczącą wszystkich rejestrów tekstu. Zarówno role w *Gwieździe*, jak i jej dyskurs podlegają bowiem swoistej grze luster, powstaje zgeneralizowany efekt „przepastnościowy”; *mise en abyme*, odbierający możliwość ujednoznacznienia czegokolwiek: i świata przedstawionego, i tekstu.

Antygona (Transkrypcja z Sofoklesa)

Antygona (z podtytułem *Transkrypcja z Sofoklesa*) w sposób odmienny niż *Gwiazda* realizuje Kajzarowską wizję dramatu. To dramat będący efektem próby napisania nowej, współczesnej tragedii *sensu stricte*; z uwzględnieniem partii chóru oraz z zachowaniem reguł gatunkowych z *Poetyki* Arystotelesa. Zawiera on więc dramatyczność w jak najbardziej klasycznej postaci²⁴, ale dramatyczność owa poddana jest oglądowi i refleksji

²¹ Ibidem, s. 145.

²² Na ten temat zob. zwłaszcza A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w komunikacji literackiej* [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1976.

²³ A. Krajewska, *Dramat współczesny: teoria i interpretacja*, Poznań 2005.

²⁴ Dramatyczność to w klasycznej definicji dramatu jego kluczowy składnik; kwintesencja genologiczna. W tym ujęciu wiąże się ona z konstrukcją fabuły, z obecnością konfliktu (między protagonistą i antagonistą) jako siły napędzającej akcję. Łączona bywa z Arystotelesowskim modelem dramatu wywiedzionym z jego słynnej definicji tragedii. Pisałam o tym w artykule *Postacie dramatyczności* [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze* pod red. A. Krajewskiej, D. Ulickiej, P. Dobrowolskiego, Poznań 2010.

(towarzyszy jej więc metadramatyczność), a partie chóru nie dość, że negują antyczne *decorum*, to jeszcze wprowadzają modernizujący semantyczny kontrapunkt wobec „dziania się”.

Przyjrzyjmy się, jak to wygląda w tekście i zastanówmy się nad konsekwencjami takich artystycznych wyborów.

Już w słowie wstępnym, niewydzielonym graficznie ani niezatytułowanym w żaden sposób i płynnie przechodzącym w rodzaj didaskalium, pisarz zaczyna rozwijać własną poetykę tragedii. Kluczowa wydaje się deklaracja: „Chcę, by przedstawienie to było snem”²⁵.

Sen – jak dalej czytamy – ma zneutralizować groźę i odległość w czasie Sofoklesowego świata przedstawionego. Przede wszystkim jednak wydaje się tu kwintesencją Kajzarowskiego teatru, ma przecież umożliwiać szczególny, egzystencjalny rodzaj poznania:

„W teatrze, we śnie, rozumem przenikamy pułapki losu (...). Rozumiemy nasz los we śnie...”²⁶.

Wynika z tego, że teatr (dramat) posiada szczególną wartość nie tylko jako dziedzina sztuki, lecz także jako narzędzie epistemologiczne – wszak umożliwia obcowanie z mitem oraz wieloaspektowe wtajemniczenie w ludzki los. Właściwości te są ze sobą zresztą sprzężone nierozzerwalnie już w tragedii antycznej. Mít stanowi w niej pryzmat, przez który pokazany jest człowiek i jego życie. *Novum* zdecydowanie Kajzarowskie to kategoria snu, mieszcząca w sobie wieloraki potencjał: poznawczy, egzystencjalny oraz teatralny. Teatralność to, co prawda, specyficzna, naznaczona koncepcją metacodzienności: sen-przedstawienie może się przecież rozgrywać w wyobraźni, pod powiekami odbiorcy: to „przypomnienie spraw, zdarzeń (...)”, które autor chce „urzeczywistnić (...) na waszych oczach, w waszej wyobraźni, na deskach sceny”²⁷.

Jeśli więc przyjąć, że Kajzar w swojej *Antygonie* „przepisuje” i Sofoklesa, i Arystotelesa, to można by też uznać, że sen-przedstawienie pojawia się w miejsce kategorii widowiska (*kósmos ópseos*) jako piątego składnika tragedii²⁸. Sen zastępujący przedstawienie zmienia również sytuację odbiorcy (skoro zmienia formę percepcji), gdyż osłabiając groźę tragedii, modyfikuje *katharsis* zgodnie z wrażliwością człowieka współczesnego (oczywiście według Kajzara).

Rewolucyjne odstępstwa od klasycznego wzorca gatunkowego wiążą się także z metatekstowością, która zasadniczo przekształca znaczenie dramatu. Zdarzeniowość klasycznej tragedii ma charakter mimetyczny i obiektywny; jej fabuła to samonapędzające się „dzianie się”, które nie potrzebuje, wręcz nie znosi żadnego komentarza. W przedmowie *Antygony* Kajzara natomiast ostentacyjnie ujawnia się „ja” autorskie²⁹. Kreacja owego „ja” z pewnością koresponduje z koncepcją teatru metacodziennego,

²⁵ H. Kajzar, *Antygonia* [w:] *Sztuki i eseje*, Warszawa 1977, s. 89.

²⁶ *Ibidem*, s. 89.

²⁷ *Ibidem*, s. 89.

²⁸ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 20–21.

²⁹ Już forma gramatyczna – 1. osoba l. poj. o tym świadczy. O sposobie przejawiania się autorskiego „ja” u Kajzara pisała Ewa Wąchocka, *Autor i dramata*, Katowice 1999.

ale nie do końca je określa, choćby ze względu na jej niedomknięcie i niesystemowość. Warto wszakże podkreślić, że to „ja” gramatyczne semantycznie oscyluje między „ja” a „my”. Kilkrotnie zresztą jedna forma przechodzi w drugą, za każdym razem wtedy, kiedy mowa o „naturze” teatru, obcowaniu ze sztuką, innymi słowy, wtedy, kiedy Kajzar rozwija własną poetykę dramatu, będącą – by tak rzec – polemiczną kontynuacją Arystotelesa. Odbiorca (widz) staje się więc tu sobowtórem już nie tylko postaci/aktora, lecz także podmiotu/autora.

W przedmowie otwierającej *Antygonę* znajdziemy też ważne informacje o stosunku podmiotu twórczego do tworzywa i świata przedstawionego. Będąc wizją senną, jednocześnie jest on projektem teatralnym oraz wielką metaforą o wartości archetypu kulturowego: „Zbudowałem zamek-dekorację. Grób (Antyfony, Edypa, Hamleta) – czarny loch, Tron (Kreona i innych Władców), Bramy i Okna i Wejście dla Gońców, którzy przybiegną z pustynnych ulic. Zza czarnej kotary wyjdzie jakby z zaświatów Terezjasz w masce proroka, prowadzony za rękę przez matkę dziewczynkę, dziecko – Antygonę nowo narodzoną zaraz po śmierci samowolnej”³⁰.

Rzeczywistość przedstawiona w tym dramacie nie zamyka się w *mythos*; to *mythos* skomentowane, poddane wielorakiemu oglądowi (autora, postaci, chóru) a przez to – uwieloznaczeniu. Każdy nowy punkt widzenia to nowy projekt znaczenia, przecinanie się zaś takich projektów w jednym tekście/dyskursie powoduje sytuację, w odniesieniu do której możemy mówić za Barthes’em o dwuznaczności będącej w istocie zderzeniem/spięciem dwóch wizji, kultur i języków³¹.

W tej grze w sensoproduktywność największe znaczenie ma podmiot dramatyczny posługujący się różnymi maskami i strategiami³². Oscyluje między wszechwładzą twórcy świata a rolą skromnego medium. Punkt widzenia, z którego prezentuje dramatyczną rzeczywistość, niekiedy wydaje się zewnętrzny, wręcz nadrzędny, sugerujący niepodzielny władzę nad światem przedstawionym, jak wtedy, gdy podmiot obiera rolę wizjonera-wywoływacza, który objaśnia stany psychiczne bohaterów i sugeruje interpretację. Zbliża się wówczas z jednej strony do auktorialnego narratora (dzięki wszechwiedzy i olimpijskiej perspektywie), z drugiej – do guślarza z *Dziadów* cz. 2. Innym razem – przyjmuje wręcz punkt widzenia obserwatora, właśnie wtedy pojawia się forma „my” sugerująca zanurzenie się w rzeczywistość dramatu twórcy i odbiorcy na równych prawach.

Ta pierwsza maska pojawia się już w przedmowie, w której przedakcja płynnie przekształca się w refleksję dotyczącą współczesnej transformacji mitu i tragedii:

„Antygonę woła Ismenę... zaczyna się akcja. (...) Z czarnej snu dekoracji idzie Antygonę. Z rąk Antyfony wycieka piasek. Antygonę woła Ismenę... (...)

Gra gestów. (...) matnia słów. (...) Mit zaczął się topić w wiedzy potocznej. Mowa gazety z językiem bólu się miesza. Gesty tragedii podniosłe zamieniły się w ukradkiem, chyłkiem robione postugi”³³.

³⁰ H. Kajzar, *Antygonę*, op. cit., s. 89.

³¹ R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. Paweł Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 185.

³² Temat ten omawiałam kiedyś w obszernym artykule. Zob. K. Ruta-Rutkowska *Dramatyczne gry w podmiotu*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2; E. Wąchocka, op. cit.

³³ H. Kajzar, *Antygonę*, op. cit., s. 90.

Przejście między przedmową a tak zwanym tekstem właściwym jest także prawie niezauważalne, gdyż tuż po zdaniu ją kończącym (*Antyгона woła Ismenę...*) pojawia się postać tytułowa i pada pierwsza replika dialogu. Struktura dramatu Kajzara w ogromnej mierze powtarza strukturę tragedii Sofoklesa: początkowy dialog sióstr jest przecież analogiczny do Prologu z Sofoklesa, następnie – tak samo u Sofoklesa i u Kajzara – wypowiada się chór, po czym do akcji wkracza Kreon, przemawiający do mieszkańców miasta i dialogujący z chórem. Jeśli prześledzić dzieje się w obydwu dramatach, a także delimitację tekstu, to wykazują one znaczne podobieństwa. Utwór dwudziestowiecznego eksperymentatora wydaje się „przepisaniem” Sofoklesa aż po epejsodion czwarty: można wskazać podobne elementy tekstu, taki sam skład osobowy itd., choć oczywiście są też różnice. Pisarz współczesny nie używa ani antycznych, ani żadnych innych nazw części sztuki, modernizuje też język. Regularny wiersz (w przekładzie Kazimierza Morawskiego to 11-zgłoskowiec sylabiczny ze średniówką po piątej sylabie) zastępuje wierszem wolnym.

Najbardziej oddalone od Sofoklesowego wzorca są wspomniane już wypowiedzi chóru. Jest ich zdecydowanie mniej (zaledwie trzy odpowiedniki stasimonów), nie mają też rangi ekspresji głosu zbiorowego ani funkcji obiektywizującej i uzupełniającej uniwersum dramatyczne jak w antycznym pierwowzorze. Brzmiały bardzo po Różewiczowsku, na przykład:

*„(...) Widzisz, to jest ciało człowieka.
Może być kolorowe,
można pozbawić je rąk, nóg.
Człowieka można okaleczyć.
A jednak to, co okaleczone, będzie człowiekiem.
A to, co odcięte, odrąbane,
będzie ręką człowieka, głową człowieka...
Anomalie budowy ciała ludzkiego
Można zobaczyć w podręcznikach medycyny. (...)
Te istoty z obwisłymi i wzdętymi
brzuchami, zżarte rakiem, z wodną
puchliną, z mongolizmem, z ropą na oczach,
z wrzodami na języku – to wszystko są jeszcze
ludzie”³⁴.*

Takie partie chóru to kontrabanda wobec klasycznej postaci gatunku, zwłaszcza wobec jego gatunkowej ideologii, patetycznej i metafizycznej wizji świata i człowieka. Przecież – jak powtórzył kiedyś Tadeusz Różewicz:

*„Czy Antygone Makbet Edyp Lir
jedli zupę na godzinę
przed katastrofą lub po*

³⁴ Ibidem, s. 104–105.

nic nie jedli nic nie pili
chodzili płakali krwawili
trochę za dużo gadali
nie spali
nie trawili
tragedie dzieją się
»na czczo«³⁵.

Ekspozycja ciała, podkreślenie jego materialności, wręcz mięsności, rozsádza wzorzec antyczny (ale i klasycystyczny: kto wie, jak wygląda Fedra Racine'a...?) i jego patos, wdzierają się weń obcym dyskursem i obcą tematyką. Tematyka cielesna dla Greków związana jest przecież z gatunkiem komedii i z dziedziną powszedniości. Toteż wprowadzenie jej do tekstu parafrazującego wzorzec Sofoklesowej tragedii powoduje dysonans tematyczny i semantyczny, barthes'owską dwuznaczność, przecinanie się pierwotnie całkowicie rozbieżnych gatunkowych światoo obrazów i światoodczuć. Jeśli dodać do tego specyficznie różewiczowskie, wyrastające z doświadczeń drugiej wojny światowej, doświadczenie ciała, to dysonans semantyczny pogłębi się jeszcze bardziej.

Dysonans formalny i dyskursywny oraz dwuznaczność składniowa zintensyfikowane zostają w zakończeniu dramatu. U Sofoklesa ostatnie słowo należy do chóru, który w finale *Exodosu* formułuje refleksję moralną. U Kajzara finał jest dwuetapowy. Najpierw pojawia się wypowiedź Kreona, którego dyskurs już w czwartym zdaniu przekształca się w metadyskurs – od tej chwili bohater zwraca się *ad spectatores*, opuszcza więc plan fikcji, by przyjąć rolę autorską. Wypowiedź ta nawiązuje do tradycji dramatycznego epilogu, nie realizuje jej jednak ściśle. Epilog zawiera zwykle rodzaj podsumowania przedstawienia, czasem podziękowanie za przychylne przyjęcie sztuki i/lub prośbę o tolerancję dla niedostatków inscenizacji. Quasi-epilog Kreona (nie wydzielony graficznie i tak nie nazwany, podobnie jak prolog) zawiera z kolei metateatralną refleksję, dotyczącą widzów, aktorów oraz – by tak rzec – kwintesencji teatru, to jest oferowanego przezeń specyficznego poznania: „(...) gra łączy się z poznaniem, z intuicyjnym uchwyceniem prawdy”³⁶.

Jak przystało na postać wygłaszającą epilog, Kreon wypowiada się w imieniu całego personelu scenicznego:

„Nasze żywo-sztuczne ciała służą nam za znaki, którymi chcemy przekazać to, co wydało się nam, że jest podobne do Prawdy i wymagało zwrócenia na nią naszej uwagi”³⁷.

Mówi też o relacjach między aktorami a odbiorcami:

„(...) czasem zdarza się, że rozpoznajecie w aktorach ludzi podobnych do siebie (...). Jakby w lustrze”³⁸.

³⁵ T. Różewicz, *Na czworakach* [w:] *Teatr*, wyb. J. Kelery, Kraków 1988, t. 2, s. 60.

³⁶ H. Kajzar, *Antygona*, op. cit., s. 123.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

Ale na tym tekst *Antyfony* się nie kończy. Jest jeszcze *Post Scriptum*, w którym znów pojawia się głos autora, tym razem już bezpośrednio, jako podmiotu utworu. Objaśnia on znaczenie tragedii greckiej dla teatru europejskiego oraz swój stosunek do rekonstrukcji form teatru antycznego. Stosunek niechętny, a przynajmniej ambiwalentny, gdyż jego zdaniem fałszywa „jest chęć rekonstruowania form teatru antycznego. Raczej podać tekst antyczny próbie dopasowania do współczesnej sceny, zmusić do podobnej, co budynek teatru, ewolucji, zmian, przesunięć”³⁹.

Osobny akapit poświęca przemianie roli Chóru. Warto przytoczyć tę wypowiedź:

„Najwyraźniej zmieniło się miejsce i funkcja Chóru. Na orchesterę wtargnęli widzowie. Chcieli być bliżej aktorów. To widzowie weszli na miejsce Chóru. To wy przyglądacie się aktorom z bliska, jak niegdyś Chór przyglądał się cierpieniom swych mitycznych królów-tytanów i bogów. Teraz wy patrzycie nam w oczy”⁴⁰.

Uwagi te to jakby dopełnienie Kajzarowskiej koncepcji dramatu/teatru jako gatunku mocno osadzonego w tradycji, a jednocześnie dostatecznie elastycznego, by mógł umożliwić transformacje zgodne z potrzebami i wrażliwością odbiorcy współczesnego. Rola biernego obserwatora jest dla niego niesatysfakcjonująca; zamiast oglądać działania postaci/aktorów, chce on być ich świadkiem i partnerem.

Ciekawe, że przemiana ta dotyka też pozycji chóru. Chór według niektórych badaczy (między innymi Anne Ubersfeld⁴¹) uważany jest za odpowiednik (znak) widowni wewnętrznej. Rzeczywiście w dramacie antycznym nie pozostaje on bierny, często wdaje się w dialog z protagonistą, usiłuje zmienić jego myślenie i postępowanie, a w finale wypowiada podsumowanie utworu o charakterze moralno-antropologicznej refleksji. Jeśli więc autor (dysponent reguł wewnątrztekstowych) ceduje te uprawnienia na odbiorcę dramatu (widza zewnętrznego), to nie tylko zmienia jego prerogatywy, lecz także likwiduje granice między widzom zewnętrznym i wewnętrznym.

Odbiorca czyli współautor dramatu

Warto zapytać, dlaczego Kajzar tak silną pozycję wyznacza odbiorcy.

Otóż ogromną wagę przywiązuje pisarz do rytualności, pełniącej u niego funkcję fundatora teatralności jako takiej. Nie jest to zresztą odosobniony sposób myślenia, hała powrotu do źródeł teatru, do jego rytualności, głosi większość reformatorów nawołujących do reateatralizacji teatru – zwłaszcza w ramach zwalczania skutków realizmu i naturalizmu⁴². Także w latach artystycznej aktywności Kajzara programy odnowy teatru są bardzo na czasie – najbardziej znany realizuje Jerzy Grotowski. W takich projektach

³⁹ Ibidem, s. 123–124.

⁴⁰ Ibidem, s. 124.

⁴¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris 1996; Eadem, *Czytanie teatru I*, tłum. J. Żurawska, Warszawa 2002.

⁴² O tych skutkach zwięźle i trafnie pisze Władysław Zawistowski: „(...) bardzo trudnym i kosztownym doświadczeniem europejskiego dramatu był dziewiętnastowieczny realizm, który – pozostając w pełnej zgodzie z genealogicznymi założeniami dramatu – rezygnował równocześnie z obrzędowego charakteru teatru, uciekał z metafizycznej przestrzeni poetyckiej w płaski zwierciadlany weryzm”. W. Zawistowski, *Granice dramatu dzisiaj*, „Dialog” 1989, nr 11–12, s. 94.

zazwyczaj odbiorca bywa waloryzowany, niejednokrotnie znajduje się wręcz w centrum uwagi. W koncepcji teatru metacodziennego i w dramatach Kajzara relacje nadawczo-odbiorcze często stają się przedmiotem refleksji i/lub eksperymentu. W *Gwieździe* na odbiorcę scedowane zostaje zadanie nadawania sensu światu przedstawionemu, w *Antygonie* wygląda to podobnie, a w końcowej refleksji posłowia wypiera on niejako chór z gatunku tragedii. I tu, i tu odbiorca jest nieustannie brany pod uwagę, stanowi jeden z ważniejszych, jeśli nie najważniejszy, element Kajzarowskiej poetyki i teorii dramatu.

Skoro tak, to w teatrze metacodziennym staje się on twórcą znaczeń tak samo ważnym jak postać/aktor, reżyser, a nie zdystansowanym i biernym obserwatorem (tak jego rolę wyobrażają sobie na przykład naturaliści). Jest to możliwe dzięki temu, że pisarz niejako rozluźnia strukturę gatunku i dyskursu dramatycznego. Ani gatunek, ani dyskurs, nie mogą być ograniczające dla interpretacji. Przeciwnie, mają zachowywać strukturę otwartą i potencjalnie dynamiczną, aby odbiorca mógł weń wkroczyć z własnym projektem – by tak rzec – zagospodarowania sceny tekstu i jego znaczeń:

„Teatr jest jakby własnością mych

Oczu, powieki są kurtynami, za którymi (...)

Odgrywają się (...)

Wewnętrzne i zewnętrzne teatry”⁴³.

Wówczas dramat/teatr pozostaje zawsze możliwym (do choćby wewnętrznej realizacji) sposobem docierania do „przeżycia istotnego” (jak po Witkacowsku mawia czasem Kajzar), doznawania epistemologicznych objawień.

Teatr/dramat ma być zatem zjawiskiem wyjątkowym: będąc gwarantem niepowtarzalnego doświadczenia, swoistej intensyfikacji egzystencji, jest zarazem niejako naturalną (wręcz biologiczną) potrzebą człowieka, skoro tkwi „w każdym (...) paznokciu. To teatr miłości, pułapka życia, teatr skóry, kości, biżuterii, oczu”⁴⁴, a jednocześnie „teatr gestu duchowego”⁴⁵...

Summary

Helmut Kajzar and his stage magic

The article *Helmut Kajzar and his stage magic* is devoted to Helmut Kajzar's dramaturgy and theory of theatre. The author discusses his idea of the meta-everyday theatre and the dramatic discourse in two plays: the monodrama *Star* and *Antigone* (*Transcription from Sophocles*). She shows that it is an open, ambiguous and metaphorized discourse, enriched with metatextuality and the revalorization in the act of communication of the receiver, to whom the task of giving meaning to the world created is transferred. The receiver in Kajzar's work plays a very important role; he becomes even the co-author of the play.

⁴³ H. Kajzar, *Teatr meta-codzienny* [w:] *Z powierzeni (szkice o teatrze)*, op. cit., s. 130.

⁴⁴ Idem, *Z powierzeni (szkice o teatrze)*, s. 132.

⁴⁵ Ibidem, s. 95.



Fot. K. Ojrzyńska

Warsztaty Douglasa Rintoula, *Zadanie z tyczkami*, fot. Katarzyna Ojrzyńska
(maj 2011, Sopot, BACK 2)