

Zasada Antonioniego*

PIOTR LACHMANN

1. Co starsi czytelnicy pamiętają jeszcze sakramentalne przerywające pustkę milczenia pytanie: *O czym myślisz?* Od dziecka unikałem stawiania tego pytania. Widziałem w nim jakiś fałsz. A teraz pisząc „widziałem”, już domyślam się, skąd się wziął ów sceptycyzm wobec tak postawionego pytania. Zacząłem dojrzewać do stawiania innego pytania. Ale jeszcze nie byłem w stanie przeciwstawić go owemu pierwszemu, sakramentalnemu. Doświadczenia wojenne dziecka, które opisałem w dość jeszcze zawołowanej postaci w *Wywołane z pamięci*, był głównie okrutnym doświadczeniem oka. Były domeną bardzo subiektywnego „obiektywu oka”, rejestracją, zapisem. A nawet więcej: były – skoro odbywały się w niemieckim środowisku językowym – rodzajem „Aufzeichnung”; w niemieckim zapis to właśnie „Aufzeichnung” – co jednoznacznie idzie w kierunku „pisma obrazkowego”. No bo zawarty jest w tym słowie „rysunek” (Zeich-nung) tak jak w polskim zapisie – „pismo”. Zbliżałem się – jeszcze raczkując, a raczkując natrafiałem na magiczne aparaty fotograficzne (i jedną amatorską kamerę) rodziców – do epoki, w której kino zaczynało zastępować książkę. Wyrosłem na styku tych epok. Gdy przypominam sobie osobiste sceny z tego, co dziś nazywamy eufemistycznie-retorycznie Holocaustem, to widzę je „ujęciami”. Albo i pojedynczymi kadrami. Kamera-oko z góry na klatce schodowej, na której zniesiono nosze z ciałami niemieckich Żydówek, które mieszkały pod nami i które nie zdążyły się otruć gazem w swoim mieszkaniu. *Odratowano je do Oświęcimia*. Tak to napisałem później w wierszu, ale bardziej od tego sformułowania utrwaliło się właśnie to ujęcie z góry, stop-klatka klatki schodowej i zatrzymanego ruchu dwóch białych prostokątów. Twarze schowane albo nieistotne w tym ujęciu z góry.

I gdy czytałem potem w książkach popularnych autorów pytanie: *O czym myślisz?* odczuwałem je jako pytanie z zamierzchłych czasów, z czasów innego, już zdezakualizowanego paradygmatu. I dlatego nigdy nie zadawałem tego pytania na randkach i gdy wypadało czymś przerwać przeciągające się milczenie niezdecydowanych potencjalnych partnerów miłosnych. Ale jeszcze nie dojrzałem do zadawania pytania z *Czerwonej pustyni* Antonioniego.

2. W *Czerwonej pustyni* Corrado pyta Giuliany: – *Na co patrzysz?* I nie otrzymuje żadnej odpowiedzi. Na to pytanie odpowiada sama kamera. Zgodnie ze scenariuszem: *Giuliana nie rusza się. Stoi nieco na uboczu i patrzy w stronę bagna porośniętego miejscami czerwoną trawą. Dookoła rozciąga się beznadziejnie smutny krajobraz.* Ta sama para kontynuuje rozpoczętą rozmowę: *Giuliana nadal wpatruje się w morze. Mówi bardzo cicho. Wydaje mi się, że ma mokre oczy. Odwraca się gwałtownie i patrzy na przyjaciół w głębi pokoju.*

Giuliana: – *Co mam zrobić z oczami? Na co mam patrzeć?*

Corrado: – *Ty mówisz: na co patrzeć, a ja pytam: jak mam żyć? To jedno i to samo.*

* Tekst jest polemiką z artykułem Mateusza Kanabrodzkiego *Pani gabinetu krzywych zwierciadeł*, zamieszczonym w poprzednim tomie „Kwartalnika Filmowego”.

3. Nastąpiła więc zmiana paradygmatu. W *Powiększeniu* Antonioni idzie jeszcze dalej. Rzeczywistość to jest to, co się (komuś) widzi. Również to, co być może jest tylko czymś przywidzeniem. „Być” przestaje się liczyć na korzyść tego, co jest „utrwalone”, co atakuje widzenie, niechby było złudzeniem. Film jest o tym. O życiu i jego wektorach jako funkcji widzenia. O rzeczywistości jako domenie wizji. O nowym „sposobie bycia”. Mózg (w sensie „organu” ducha) zostaje wyparty przez oko. Myślenie przez patrzenie. I ta zmiana paradygmatu, już dokonana, jest cechą wyróżniającą naszą cywilizację przełomu epok, zdominowaną – jak to się popularnie mówi – przez „media wizualne”. Postępująca dominacja oka nad tradycyjnie preferowaną funkcją mózgu, zastąpienie konwencjonalnego pytania: *O czym myślisz?* pytaniem: *Na co patrzysz?* albo *Co widzisz?*

Myślę, więc jestem – ustępuje, już ustąpiło formule *Patrzę, więc jestem*. A jeśli patrzę na to, na co patrzą inni, na co patrzy większość mieszkańców globalnej wioski, to *dopiero jestem*. Nie muszę być sobą, skoro widzę to co wszyscy. Oni też już dawno przestali być „sobą”. Ale zaczęli być jednym wspólnym wgąpieniem w pozór świata okiem.

4. Zamiast *Krytyki czystego rozumu* przydałaby się teraz *Krytyka nieczystego widzenia*. W staroegipskiej *Księdze Umarłych* (w nie obchodzącym nas tu mitologicznym kontekście) pada pytanie: *Co stało się dziś twemu oku?* Cytuję to pytanie od początku istnienia naszego teatru w wielu tekstach „programowych”. Po raz pierwszy jako klucz do „videodramu” *Kajzar-Fragmenty* w Teatrze Studio w 1987 roku. Bo pytanie to jest w zasadzie i „przeżyciem”, i „fabułą” wszystkich naszych spektakli, z *akt orkami* włącznie, o których Mateusz Kanabrodzki napisał taki wnikliwy i obszerny esej, a jednak ignorujący właśnie tę zasygnalizowaną tu „zmianę paradygmatu”. Bo uważam, że nowe rozwiązania artystyczne wymagają nowych narzędzi opisu. Elektronika, artysta demonstrujący swój nowy status *homo electronicus*, nie mogą obejść się bez uwzględnienia ich specyficznej energii. Humanistyka nie może w tym wypadku, gdy jest z nią sprzęgnięta technika, bagatelizować technicznych uwarunkowań. Tego mi zabrakło w owym esej. Nie tylko o „duszę teatru Kajzara” chodzi bowiem w tym naszym videoteatrze. A o „duszę oka”, że się tak mało akademicko wyrażę. O to, by oko odmówiło udziału w tej globalnej zamianie myślenia na patrzenie. Zeby oko było okiem myślącym, żeby obiektyw był wielo-subiektywem. Nie używam tych słów metaforycznie. Skoro w naszym dziwnym teatrze uczestniczą w kreowaniu „elektroniczne organizmy” (określenie Jolanty Lothe), zawodne jak żywe organizmy, grające swoje role wedle własnych standardów.

A patrzeć – w ciemności – na wpatrzonych w monitory widzów, w wypadku *akt orek* już teraz ponad sto dwadzieścia razy, a w sumie chyba z tysiąc co najmniej razy od początku naszej „działalności”, odczuwam zawsze rodzaj zawstydzenia. Staram się nie obserwować patrzących. Ich wyraz twarzy nie świadczy bynajmniej o „wysiłku” myślenia. Ale może myślenie oczami implikuje inny wyraz twarzy niż „samo” myślenie. Również pod tym względem potrzebne są inne kategorie opisu, analizy. I inny stopień wtajemniczenia od tradycyjnej analizy tekstu – tylko literackiego. Cały spektakl jest złożoną strukturą tekstową, w której słowo jest zaczynem i jednym z elementów, starającym stopić się z „warstwą wizualną” i muzyczną, i aktorską. Próba inspirowania tradycyjnego widza teatralnego, który jest również widzem czegoś w rodzaju za każdym razem inaczej ukierunkowanej i w innych proporcjach dawkowanej symbiozy kina, telewizji i teatru, udała się. Zależy mi teraz tylko na tym, by nie ugrzęzła w kategoriach tradycyjnej humanistyki, która nie przekroczyła jeszcze czerwonej zamiast zielonej granicy „zasady Antonioniego”.

5. Antonioni nie nawiązuje bynajmniej do pytania z *Księgi Umarłych*, chociaż pytanie z niej jest zawarte implícite w zacytowanym ze scenariusza *Czerwonej pustyni* pytaniu. Giuliana nie odpowiada na zadane pytanie. Nie ma takiej potrzeby. Płacze. To jej jedyna odpowiedź. Płacze, nie myśli. Już wie, że żyć to znaczy patrzeć. Po prostu.

Przed siebie. W ekran telewizora, wszystkich telewizorów: *dookoła rozciąga się beznadziejnie smutny pejzaż*. Można to zastąpić wszystkim, również pejzażem promiennym, również Wielkim Bratem. No i przede wszystkim obrazami mordy i przemocy z możliwie odległych krajów. I tu warto zacytować raz jeszcze – bo też czynię to od wielu lat, stale z innym nastawieniem na potencjalną odpowiedź – zdanie Helmuta Kajzara z *dalszego ciągu*, w którym przewidział on Nową Telewizję, która będzie się domagała bezpośrednich ofiar, zdecydowanych na transmisję na żywo swojego zejścia: *Obrazy informują nas o naszej odległości od naszej śmierci. Od uciekających zdjęć przechodzimy do uciekających twarzy... że zacytuje aktorkę, która odżyła na moment przed swoim ostatecznym odejściem (ze sceny teatralnej i ze sceny życia) w Powieści dla Hollywoodu wg Hanny Krall. Zrozumiała, na czym polega „metoda” tego teatru, pozornie tylko zakochanego w śmierci i bawiącego się „maskami przedśmiertnymi” od samego początku tak jak dzieci bawią się minami. Chodzi raczej o zbadanie dystansu, o którym mowa w zacytowanym zdaniu Kajzara, zdaniu, już będącym na poziomie zasady Antonioniego.*

Oko, oko „bez duszy” – zagubione między rzeczywistością wirtualną, tym narkotykiem dla wyobraźni wizualnej, a „szarą strefą” rzeczywistości (dalekiej od hiper-rzeczywistości mediów, nie dopuszczonej przez nie do emisji, a emisja zastąpiła już dawno – ustawową – „misję”) – chwyta się brzytwy prefabrykowanych obrazów telewizyjnych, tych pozornych, bo okrojonych i zawężających możliwości każdej pary oczu z osobna, a więc w istocie swojej zamulonych „okien na świat”.

Warszawa, 15-25 marca 2001

Szkopuł merytoryczno-metodologiczny tego eseju polega na zawężeniu naszej pracy do ostatniego spektaklu i na utożsamianiu *duszy teatru Kajzara* z (całkowitą) „duszą” naszego teatru. Spektakle *Operacja Alkestis*, *Powieść dla Hollywoodu* i *Ka-BaKai/Ré-animacje*, a po części również pierwsze dwie części videotryptyku *Tadeusz Różewicz – twarz poezji* pokazały, że nasza „metoda” multiplikacji i synchronizacji wielu kanałów, miksowanie planów żywego z planami kaset, improwizacji w skomplikowanym obwodzie audiowizualnym, sprzężonym zwrotnie z aktorami na żywo i nie, jest uniwersalnym sposobem na „subiektywizację obiektywu” i jednocześnie „re-animację” oka widza, jeżeli tylko widza uda się ściągnąć do takiego teatru i zatrzymać na jego punkcie obserwacyjnym.

PIOTR LACHMANN