

TEATR PAMIĘCI TADEUSZA KANTORA WÓBEC TRADYCJI ROSYJSKIEJ POCZĄTKU XX WIEKU

Halina Brzoza (Toruń)

Według Kazimierza Brauna, II Reforma Teatru lat 60-tych, określona jako „wyjście teatru z teatru“ i zwrot w kierunku rozszerzenia wnętrza człowieka oraz — sfery interakcji międzyludzkich, oparła się na dewizie: „widz współtwórcą, a artysta — współodbiorcą”.¹ Pociągnęło to za sobą reformę przestrzeni teatralnej i materii scenicznej, mających wyrażać tę samą sferę intersubiektywnego. W nowej koncepcji kontaktu międzyludzkiego plastycy-inscenizatorzy zaproponowali nowe rozwiązania przestrzeni teatralnej, zacierające dystans między aktorem i widzem. Teren g r y uległ tu rozbudowaniu, a jego ekspansja w głąb widowni, według Larsa Kleberga, sugeruje „wchłonięcie“ odbiorcy i poddanie jego energii duchowej działaniom reżysera-inscenizatora, który powinien być raczej uniwersalnym animatorem niż dyktatorem sceny.

Materia sceniczna w tych warunkach staje się interdyscyplinarnym środkiem, który wyrasta na styku dwu lub kilku rodzajów sztuki, czego przykładem może być happening i performance. Owe nowoczesne formuły estetyczne teatru balansują na krawędzi kontaktu między sceną a widownią: od „celebracji dramatycznej“ /wspólnej dla aktorów i widzów/ — aż do wyraźnego rozgraniczenia /także technicznego/ sfery gry scenicznej i sfery jej odbioru, tj. widowni.

W ciągu minionego 20-lecia teatr oraz inne dziedziny twórczości artystycznej, jak sztuki plastyczne, literatura czy film, zwróciły się ku idei „sztuki esencji“ /np. jako Teatru Swobodnych Projekcji/, wolnej od tyranii mediów. W swych kolejnych „powrotach do źródeł“ sztuka dzisiejszej neoawangardy chętnie odwołuje się do starych symboli, obrazów archetypowych i zapomnianych rytów, a operuje odkonwencjonalizowanymi znakami scenicznymi, plastycznymi czy muzycznymi. Swobodna wędrówka od mediów do innych mediów i próby wznoszenia się ponad media wypowiedzi artystycznej dzięki wyobraźni audiowizualnej prowadzi do samoprzekroczenia struktury semantycznej dzieła i „wychodzenia z siebie“ jego struktury artystycznej, co

1 K. Braun, *Druza Reforma Teatru?*, Wrocław 1979, oraz t e g o z, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982 /132-133, 151-154/.

oznacza dążenie do przeniknięcia w sferę niemożliwego. Ma wówczas miejsce zjawisko czystego transcendowania ku wartościom i kreowania „sztuki esencji“, która — sama przekształcając się w wartość — zmierza albo ku śmierci danej dyscypliny twórczości, albo — właśnie poprzez owo samoprzekroczenie — ku jej rozwinięciu i przedłużeniu życia. Zjawisko to J. Brach-Czaina określa mianem *s a m o t r a n s c e n d e n c j i* sztuki.²

Zjawisko takie — w wyniku gwałtownego ruchu ku wartościom, który nie prowadzi do samozagłady uprawianej sztuki — reprezentuje twórczość Wsiewołoda Meyerholda: rewolucjonisty teatru, nie lękającego się tworzyć i burzyć środkami różnych poetyk scenicznych.

Z całą sugestywnością także teatr Tadeusza Kantora, rewelacyjny i szokujący w odkrywaniu nowej prawdy o człowieku, pozostał do końca teatrem. Dzięki poszerzeniu środków kreacyjnych teatru przez doświadczenia nowoczesnej plastyki i happeningu narodziła się więc nowa estetyka sceny, dopuszczająca swobodne operowanie wielkimi syntezami i wymiennosc kolejnych formuł ideowo-artystycznych. W tak pomyślanym teatrze, zakładającym „wychodzenie z siebie“ i dążenie ku sferze „niemożliwego“, nie mogło nie powstać wstrząsające estetyczne novum: sytuacja, w której owa podstawowa „rzecz sceniczna“ zostaje jakby *r o z d w o j o n a*. Jeden z jej bytów pozostaje tu, w realnej przestrzeni teatralnej: na scenie, drugi zaś — przenosi się na inną zupełnie płaszczyznę istnienia: do ludzkiego wnętrza duchowego, w którym ciągle rozgrywa się dramat egzystencjalny jednostki — jako człowieka „w ogóle“.

Universum sceniczne Kantora, głównie w spektaklach *Umarta klasa* i *Wielopole — Wielopole*, zbliża się do takiego projektu universum w „wewnętrzny Teatr Świata“ /od Dostojewskiego — poprzez Andrejewa — do Witkiewicza/, w którym stapiają się różne koncepcje czasu /w metaforze koła rotacyjnego i Wiecznego Powrotu/, niewiadomą jest Całość wszechświata, a realnymi okazują się związki akauzalne.³

Owa druga „rzecz sceniczna“, mająca w teatrze Kantora pozamaterialny wymiar wewnętrzny Teatru Świata, koresponduje i z historyczną już Meyerholdowską estetyką widowiska w inscenizacji *Życia Człowieka Andrejewa* — nie tylko poprzez proste skojarzenia obrazów scenicznych. Porównanie to nie wyczerpuje się też w subtelnych analogiach do kreowanej wizji artystycznej przestrzeni, jej realiów czy nawet reguł poetyki lub ogólnego modelu *Theatrum Mundi*.

2 J. Brach-Czaina, *Samotranscendencja w sztuce*, w: *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, 192–212,

3 H. Brzoza, *Wewnętrzny Teatr Świata /Dostojewski — Kantor — Mądzik/, Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego 40, 1985, seria A, dod. 2, 141–147,*

Poetyka sceny w teatrze Kantora osadzona jest w gęstych realiach bytu, tj. w materialnych konkretach, w stereometrycznych formach „doczesnej cielesności“. Logiczny i artystyczny sens ciężkiej i nieprzenikliwej b r y - ł y oraz całych bryłowatych konstrukcji, sens materialnego przedmiotu, pozbawionego swej pierwotnej funkcji użytkowej, przedmiotu zatem zdegradowanego i pożałowania godnego przenosi się tu i na człowieka. Człowiek bowiem, odrealniony, pozbawiony zwykłych życiowych funkcji i celów, poprzez nową i obcą mu dotąd „kondycję umarłego“ zmienia swój status w świecie przenosząc się w obcą też sferę rzeczywistości zdegradowanej. W teatrze tym wyczuwa się brak elementu niesamowitości i metafizyki, obecnego w estetyce sceny *Życia Człowieka*, epatującego widza atmosferą grozy i lęku oraz szyderczego śmiechu, która cechuje formę gatunkową tragicznej groteski. Człowiek Kantora, ubrany w atrybuty autobiografii autora, okazuje się wszelako „człowiekiem w ogóle“, skazanym na byt materialny i związki przy czynowo-skutkowe, na geometrię Euklidesa i fizykę Newtona. Człowiek ten zdaje się być obezwładniony przez naturalne ograniczenia poznania zmysłowo-intelektualnego, a przez swą naturalną słabość jest od początku „zdegradowany“ i skazany na Hiobowy śmietnik: ciągłe umieranie.

Od tychże ograniczeń nie są wolne również postacie, napełniające świat dramatu Andrejewa. Sprzeczność między wielkością i śmiešnością, potęgą i nędzą, wtrąca w stan egzystencjalnej szarpaniny bohatera głównego: Człowieka. Według M. Cymborskiej-Lebody, napięcie między dwoma układami odniesień, tj. tzw. „pozycją wertykalną“ wzniesłego tragizmu /niespełnione marzenie o wielkich dokonaniach/ i „horyzontalną pozycją groteski“⁴ określa przestrzeń dramatycznego istnienia i realizowania się tej postaci w Meyerholdowskiej inscenizacji /1907/ *Życia ...Świat tej sztuki*, kreowany w konwencji „nagiej sceny“ i gamie biało-czarnej, prezentuje dodatkowy, nie wyartykułowany w tekście Andrejewa wymiar sensu: ludzkie pragnienie metafizycznego przeżycia siebie /okr. G. Królikiewiczza/. Sugeruje to gorączkową, choć podświadomą tęsknotę do *sacrum*, o które Człowiek się ociera w swych ambiwalentnych wcieleniach: od Kaina — do Chrystusa-Pantokratora. Ale bohater Andrejewa ślepo „bytując ku życiu“ nie realizuje się w następnej fazie tego pragnienia: poszukiwaniu równowagi po upadku i osiągnięciu jej w ekspiacji. Nie rozumie on, że od urodzenia jest skazany na wypadnięcie w otchłań Bytu /realność upodlona/ i śmierć. Stąd zaskoczenie przed śmiercią nagłym odwróceniem struktur wartości wzmagają jego ból w odczuciu klęski ostatecznej.⁵

4 M. C y m b o r s k a - L e b o d a , *Pomiędzy Maeterlinkiem a ekspresjonistyczną groteską. Dramaturgia Leonida Andrejewa*, w tomie: *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, pod red. R. Zimanda, Warszawa 1983, 127,

5 *ibid.*, 137,

Z kolei w *Wielopolu* ...widmo zgonu i marnej pod-egzystencji w lamusie cywilizacji istnieje od początku i nie zdumiewa, nie boli, nie ewokuje tragizmu. Bohater — człowiek osobowy, wpisany od dzieciństwa w porządek sensu wiecznych utrat i zdesakralizowanego „bycia-ku-śmierci“ godzi się na zanurzenie w „realność poniżoną“ i na mechaniczne przywdziewanie coraz to innych „opakowań“, których /zaskorupiałych/ już nie zdoła zrzucić. Człowiek u Kantora więc staje się jakby „ofiara“ bez tragizmu /według Adorna/, skazaną na powolne i ciągle umieranie, stopniową utratę wartości, profanizację swego *sacrum*. Owa znamienna „kondycja umarłego“ w *Wielopolu* ...nie stanowi nawet ponadrealnej pogroźki eschatologicznej, jakiegoś „memento mori!“, bo jest stanem naturalnym współczesnego dziecięcia wieku — Człowieka zagrożonego przez siły, które sam wyzwolił.

Transgresja — „wychodzenie z siebie“ jako siła sprawcza tragedii życia człowieczego w sztuce Andrejewa zmierza w dwóch kierunkach: ruchowi w górę dumnego Ja /chcącego dokonać czegoś wielkiego/ towarzyszy drugi nurt — ruch w dół siłą bezwładu Ja upodłonego. I tak Człowiek nie jest zdolny odbić się od dna bytu i pogrążając się w nędzy istnienia — przy wtórze szycerzego śmiechu staruch-harpji — wkracza w czas śmierci.

Kantorowska „realność zdegradowana“ — pojęcie zaczerpnięte z prozy B. Schulza i wzbogacone odniesieniem do Witkiewicza Czystej Formy w teatrze — jawi się jako kategoria bliska sensowi „upadku“ u Andrejewa i „nędzy istnienia“ w refleksji egzystencjalnej /od Kierkegaarda do Heideggera/, choć o innym zakresie treści. Nęcza istnienia to tutaj stan krytyczny, w którym człowiek sam się wpędza i z którego wyjście wiedzie — przez trwogę — do swoistego „bycia-ku-śmierci“. U Kantora taka realność to „podziemie świata“ jako byt zdegradowany do poziomu śmietnika martwych dusz, idei i wartości, cmentarzyska zerwanych masek, utraconych imion i tożsamości, „odpodmiotowionych“ osobowości. Z takiej nędzy istnienia nie ma wyjścia w stan godniejszy „bycia-ku-śmierci“ /w sensie Heideggerowskim/, bo jest to byt nijaki i pusty, wiodący chyba raczej do nihilistycznego „bycia-ku-nicości“...

Kategoria „śmierci“ u Andrejewa łączy grozę i ból z uwzniośleniem, jest więc pełna treści i niezależnie od koncepcji inscenizacyjnej dramatu pozostaje semantycznie konkretna.^{6?}

Kategoria „śmierci“ w teatrze Kantora jest niedookreślona i treściowo pojemna. Obejmuje ona szeroki wachlarz sensów — od „unicestwienia“ — poprzez „degradację“ i „obcość“, „nędzę“ i „tragizm“, „zbędność“ i „pustkę“ — do „martwoty“, „sztuczności“ i „falszu“. Brakuje w niej jednak /jak u An-

6? W. Borowski, Kantor, Warszawa 1982: Umarła klasa, 138–139, także: Teatr Śmierci, 157–159,

drejewa/ aspektu metafizycznego i stosownego szacunku do śmierci, by można było transcendując pojęcie umierania od ziemskiego bytu rzutować je w sferę *sacrum*. Rezygnując z tworzenia pola napięć między porządkiem wiary i porządkiem filozofii Kantor jako plastyk, zdolny wyrazić wszystkie problemy ludzkości w materii swej sztuki, przedstawił w *Umarłej klasie* i *Wielopolu* ...przejmujący dramat jednostki ludzkiej, skazanej dziś na bytowanie /nawet w kulturowej sferze obrzędu/ w świecie sprofanowanym i zdehumanizowanym. Osiągnął przy tym skutek wzmocniony adaptując humanistyczne idee Dostojewskiego, rozwijane przez dziedzictwo intelektualne St. I. Witkiewicza oraz „intymne“ przesłanie B. Schulza, które zdołał przetworzyć w nowy kształt tak oryginalnego teatru myśli. Przekształcając się w koncepcję estetyczną i ideę technika ambalażu /emballage/ w tym teatrze posłużyła dla wyrażenia problemu wewnętrznego opustoszenia współczesnego człowieka i odarcia jego świata z wartości duchowej, którą jest miłość i uznanie dla Drugiego. Człowiek „opakowany“ w grubą warstwę zbędnej materii — zaspokajając instynkt posiadania — wewnętrznie maleje, zanika, by napelniwszy się pustką stanąć na granicy nicości i wyładować /jak zużyta rzecz/ na dnie egzystencji. Forma plastyczna wydrążona czy łuskowata jest tu metaforą m a s k i /w Meyerholdowskim *Życiu Człowieka* — totalny sens maski — bez maski/ i próżni — czyli śmierci wewnętrznej, sztuczności, dehumanizacji. Ową negatywną sferę sensu pustki duchowej wyrażanej przez aluzyjność pustego opakowania, skorupy, pogłębił Kantor w prawie-happeningowych sekwencjach swych spektakli.⁷ Groźna potęga ruchu mechanicznego, wyzwolenia bezsensownej energii epatuje widza sugestią nadużycia automatyzacji, znaną z *Traktatu o manekinach* Schulza i prozy Science Fiction. Wszak mechaniczne martwe byty i ich rozrastający się antyświat nie pochodzą bynajmniej z boskiego Kosmosu i jego duchowego wymiaru Bytu, lecz jako pochodne ludzkiego porządku „polis“ zdolne są — poprzez sztuczne pseudoakcje — doprowadzić do samounicestwienia cywilizacji /wpisanej w tenże porządek/, a także samego jego twórcy: c z ł o w i e k a .

W wewnętrznym Teatrze Świata Tadeusza Kantora, podobnie jak w Meyerholdowskim *Życiu Człowieka* Leonida Andrejewa, doniosłą rolę odrywa c z a s i p a m i ę ć . W dziele Andrejewa istotne jest wskrzeszanie ludzi i idei, które przeminęły, poprzez uogólnienie ich sensu i tworzenie pojęcia czasu wielowarstwowego. W takiej koncepcji czasu na temporalny wymiar ludzki /tytuły scen: *Narodziny Człowieka* i *męki matki*, *Miłość i nędza*, *Nieszczęście Człowieka*, *Śmierć Człowieka* tworzą porządek chronologiczny epizodów/ nakłada się czas kosmiczny /*Wieczne Powroty* w metaforze koła rotującego i tarczy zegara/ oraz wszechczas /czas komentarza

7 T. K a n t o r , Program teatralny do spektaklu *Wielopole* — *Wielopole*, s. 2,

„chóru“, elastyczny w cofaniu się i wyprzedzaniu/ i trwanie /“wieczna“ nieokreślona postać „Kogoś w szarym“/ odsyłając do Schopenhauerowskiej wizji czasu „między bólem /napięciem/ a monotonią /stagnacja“. Według H. Chałacińskiej-Wiertelak, doskonale uzupełnia ją dramaturg komentarzem Pijaka przed samą śmiercią Człowieka: „... Jeżeli linia prosta tworzy zamknięty krąg — jest to absurd“ oraz kontrapunktem uobecnień i pauz, inspirowanych obrazem Dürera lub szaleństwem form zygzakowatych /taniec Staruch/, które kontrastują ze spłaszczoną przez szary mrok przestrzenią sceny /kwadratowy pokój bez okien i drzwi, szary i jednobarwny/.⁸

Inaczej jest w teatrze Kantora, gdzie perspektywa czasowa staje się nieistotna, bowiem koncepcja „czasu syntetycznego“ skokiem jakościowym przełamuje się w swoiste ujęcia problemu p a m i ę c i . Jest to postawienie tego problemu w sposób zgodny ze świadomością człowieka drugiej połowy XX wieku, która swobodnie porządkuje wszechświat dopuszczając „tworzenie przez linię prostą zamkniętego kręgu“, c o n i e m u s i być absurdem. W aspekcie potocznych związków fizycznej rzeczywistości w świecie artystycznym Schulza, Witkiewicza czy Gombrowicza pamięć zawodzi i figle płata. Jest bowiem bezsilna i krótkowzroczna. Podobnie bezsilną okazuje się pamięć w *Umarłej klasie* i *Wielopolu* ... Kantora /“Pokój, który wciąż na nowo ustawiam i który ciągle umiera...“/. Pamięć — to „wprowadzenie starczej ruiny w odnaleziony obraz dzieciństwa“ — trafnie podsumowuje poczynania Kantora Franco Quadri.⁹ Pamięć — to gorączkowe przymierzanie różnych wersji obrazów do nieobecnej już przeszłości w poszukiwaniu trwałych wartości, jak ukazali w swych artystycznych studiach nad człowiekiem wielcy czarodzieje sceny: Meyerhold i Kantor. A ukazali oni głównie wieczną potęgę symboli. I tak oto oba spektakle: *Życie Człowieka* oraz *Wielopole — Wielopole* sytuują problem p a m i ę c i w napędzających wyobraźnię ludzką s y m b o l a c h i całych ich złożonych układach.

Analizowanie, burzenie i ciągle rekonstruowanie symboli — wiecznych obrazów, cała ta obrazotwórcza i obrazoburcza ludzkiej wyobraźni stanowi rdzeń pojęcia p a m i ę c i . Właśnie owe powracające obrazy, schematy sytuacyjne i zbitki słowne, pojawiające się „nagle“ i „znikąd“, tworzą barwną sieć kluczowych i pochodnych symboli, które odnawiając się w podświadomym życiu całych pokoleń ludzkich, kształtują wyobraźnię i pamięć kulturową całych narodów.¹⁰ Tak oto pamięć kulturowa Europejczyka stale dysponuje bogatym repertuarem znaków symbolicznych: gestów, rytów czy

8 H. Chałacińska - Wiertelak, Dramaturgia Leonida Andrejewa /1906–1911/. Interpretacja, Poznań 1980, 22–23,

9 T. Kantor, Program — s. 2,

10 Por. P. Ricoeur „Symbol daje do myślenia“, w: Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie, wyb. i opr. S. Cichowicz, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1975, 7–24.

plastycznych wizji /jak np. wieczne motywy świec i zegara w *Życiu Człowieka* oraz różne wersje motywu krzyża i ukrzyżowania w *Wielopołu ...*, które jawią się nam tak na kartach nowel Dostojewskiego i Schulza, jak w sztukach Andrejewa i Witkiewicza, w teatrze Meyerholda i Kantora, Grotowskiego i Szajny, Becka, Brooka i Mądzika...

Proces tworzenia wypowiedzi scenicznej coraz bardziej wyrafinowanej, trudnej i nie zawsze przyjemnej w odbiorze /jak np. sztuki Witkiewicza i *Umarła klasa* w Cricot — 2 Kantora, *Wilgoć* i *Wędrownie* Mądzika, *Replika* Szajny i in./ w ciągu kilkudziesięciu lat przyniósł wiele zmian strukturalno-funkcjonalnych w zakresie mediów artystycznych teatru, a także — wiele manipulacji całym aparatem semantycznym gry scenicznej. Nowa sytuacja społeczna i estetyczna domaga się wypracowania odpowiedniejszych, nowszych, bardziej intuicyjnych niż scjentystycznych, zasad ujmowania najświeższych zjawisk i faktów kultury artystycznej.

Szukanie analogii powstawania metasztuki z procesem komunikacji językowej /U. Eco, S. Żółkiewski, J. Lalewicz/ — wraz z odwoływaniem się do jej kategorii i narzędzi badawczych — stają się już mniej przydatne dla wyjaśniania i interpretowania tych faktów. Inna już postawa twórcza: negacja stylu i samej sfery ciała sztuki oraz balansowanie na krawędziach różnych systemów, kodów i przekazów /w połączeniach wieloznacznych symboli i różnorodnych konwencji/ zmierza stale — jak w spektaklach Kantora — ku wewnętrznym przetworzeniom znaków artystycznych, które /poprzez skok jakościowy/ zbliżają się już „niebezpiecznie“ do sfery niemożliwego.

Burząc więc zastany horyzont wiedzy i systemy wartości zdają się artyści postulować nie tylko inne już style myślenia i tworzenia /jak np. negacja „ciała“ sztuki/, lecz też odmienne style i metody badań nad sztuką. Owe style i metody zaś, idąc zgodnie z duchem czasu, winny też dostosować się do nowego stanu umysłu, wyobraźni i emocji współczesnego człowieka u schyłku XX stulecia.

