

Brzoza, Halina

**Teatr pamięci Tadeusza Kantora wobec tradycji rosyjskiej
początku XX wieku**

In: *Roman Jakobson*. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. V
Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. [323]-329

ISBN 8021014377

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132393>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk
University provides access to digitized documents strictly for
personal use, unless otherwise specified.

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, *Druha Reforma Teatru?*, Wrocław 1979, oraz tegoż, *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 bryłowych 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 upodłona/ i śmierć. Stąd zaskoczenie przed śmiercią nagłym odwróceniem struktur wartości wzmagą 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 na 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.

