

Anna Baranowa

GESAMTKUNSTWERK TADEUSZA KANTORA – MIĘDZY AWANGARDĄ A MITEM*

„Gesamtkunstwerk jest na fali – znowu i zawsze” – napisała we wstępie do książki o czterech współczesnych wagnerystach Gabriele Förg¹. Im bliżej naszego *fin-de-siècle 'u*, tym bardziej zauważalny staje się fakt szerokiej recepcji i programowego niejako zwrotu do ideologii mistrza z Bayreuth. Nic dziwnego, że wydarzeniem lat osiemdziesiątych stała się głośna i oszałamiająca w opinii recenzentów wystawa Haralda Szeemanna *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, ukazująca trwałość wagnerowskiej idei dzieła totalnego w sztuce wieku XIX i XX². Sprezycować jednak czym jest ów „pociąg do Gesamtkunstwerku” w ostatnich dwóch dekadach nie jest łatwo. Trudność bierze się między innymi z tego, że samo pojęcie Gesamtkunstwerku – ukute na początku wieku XIX³ – nie posiada właściwie określonego desygnatu, ma charakter bardziej postulatywny, niż kategoryczny. Jedną z trafniejszych definicji tego pojęcia zawdzięczamy znakomitemu muzykologowi, Stefanowi Jarocińskiemu, który określił Gesamtkunstwerk jako „totalne dzieło angażujące wszystkie sztuki pod egidą muzyki na usługi ekspresji uczuciowej, która by, apelując głównie do emocjonalnej natury odbiorcy, zawiądnęła nim tak dalece, aby poczuł się on zespolony z innymi jedną ideą i jedną wiarą”⁴. Nie miejsce tu na roztrząsanie różnorodnych odmian tej idei, absorbującej umysły twórców tak odmiennych, jak Przybyszewski i Kandinsky, Skriabin i Kupka, a później – dla przykładu – Andy Warhol i Herman Nitsch. W książeczce wydanej przez Gabriele Förg pod wymownym tytułem

* Fragment pracy magisterskiej *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora* napisanej w latach 1987–1988 pod kierunkiem prof. dra Mieczysława Porębskiego w Instytucie Historii Sztuki UJ.

¹ *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heinrich Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans-Jürgen Syberberg, Essays*, red. G. Förg, Frankfurt/M. 1984, s. 7.

² H. Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Zürich – Düsseldorf – Wien 1983.

³ Powszechnie przyjmuje się, że pojęcie to pochodzi od Wagnera (zob. Szeemann, *Vorbereitungen* [w:] Szeemann (przyp. 2), s. 16–17). Ostatnie ustalenia wskazują jednak, iż używane ono było już na początku w. XIX w kręgu Schellinga, np. przez estetyka Georga Antona Asta, autora *Handbuch der Ästhetik*, Leipzig 1805 (H. J. Bauer, *Richard Wagner Lexikon*, Bergisch Gladbach 1988, s. 174–175).

⁴ S. Jarociński, *Totalne dzieło sztuki (Wagner i Nietzsche)* [w:] tegoż, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979, s. 52.

Unsere Wagner przedstawieni zostali czterej artyści niemieccy uznani i uznający się – w większym lub mniejszym stopniu – za prawomocnych spadkobierców Wagnera: Joseph Beuys, dramaturg Heiner Müller, kompozytor Karlheinz Stockhausen oraz głośny ze swoich wagnerowskich eposów filmowych Hans-Jürgen Syberberg. Być współcześnie wagnerystą znaczy – dla współautorów tej książki – zachowywać się tak, jak Ryszard Wagner w swoim stuleciu. Wagnerystami są zatem ci artyści, którzy po pierwsze „postępują anachronicznie”; ci, którzy „podobnie jak Ryszard Wagner sami siebie mistyfikują. Podobnie jak Ryszard Wagner rozumieją sztukę jako *katharsis* i chcą poprzez sztukę świat ulepszyć i zbawić. Są przeświadczeni o swojej genialności, czują się predestynowani, mówią o swoim wyrzeczeniu i ofierze, dbają o swoich wyznawców, niewiele sobie robiąc z zarzutu doktrynerstwa. Pracują nad Gesamtkunstwerkem bądź chcą przynajmniej ocalić ideę Gesamtkunstwerku [...] Wspólne im jest usiłowanie, aby uchylać się od jednoznacznej werbalizacji, definiowania i interpretacji”⁵.

Nas interesuje szczególnie *casus* artysty zwykle nie wciąganego na listę współczesnych wagnerystów. *Casus* tyleż kuszący, co ryzykowny – Tadeusz Kantor i jego teatr totalny.

Łączenie twórczości Kantora z pojęciem Gesamtkunstwerku wydaje się zabiegiem arbitralnym, czynionym wbrew intencjom i deklaracjom samego artysty. Nazywano wprawdzie jego twórczość „totalną”⁶, z braku jednak kryteriów i przekonującej egzemplifikacji nie udało się jak dotąd posunąć tego problemu poza hasłowość i frazeologię właściwą krytykom z kręgu awangardy. Trudność bierze się zapewne z tego, że sam Kantor – uprawiając twórczość realizującą się równie dobrze na polu sztuk plastycznych, jak teatru – odżegnywał się wielokrotnie i stanowczo od wszelkich posądzeń o tendencje integracyjne w zakresie różnorodnych sztuk. Wręcz przeciwnie – przez wiele lat jednym z jego haseł wywoławczych była „dezintegracja” właśnie. W ten sposób próby rozpatrywania praktyki artystycznej Kantora z punktu widzenia integracji sztuk musiały być – wskutek zajmowanego przez artystę stanowiska – bądź automatycznie usuwane z pola interpretacji, bądź skazane na porażkę.

Czy istnieje jednak skuteczna metoda i kryteria oceny tej wieloaspektowej twórczości? Czy znaleziono „klucz”, który wyjaśnia sens artystycznych poczynań Kantora?⁷ Odpowiedź musi być – na razie przynajmniej – negatywna. Twórczość ta – nosząca wybitnie „proteuszowy” charakter, zmieniająca wielokrotnie fronty, zapatrzona w swoją witalność – ciągle wymyka się całościowej interpretacji. Kantor z właściwym sobie duchem przekory niczego tu nie ułatwiał. Budując konsekwentnie komentarz do własnej twórczości, potrafił jednocześnie w szczytowym dla siebie momencie napisać: „W sztuce nie można niczego brać dosłownie. O ile głosi się jakiś program, to sam akt twórczy jest często omijaniem tego programu” (1978)⁸. Wypowiadając podobne słowa, dawał jednak tym samym przyzwolenie dla najbardziej nieortodoksyjnych interpretacji. W tym wywyższaniu nieobliczalnych praw twórczości ponad najgorliwiej nawet budowaną teorię, Kantor

⁵ *Unsere Wagner ...* (przyp. 1).

⁶ Zob. np. D. B a b l e t, *Le jeu et ses partenaires* [w:] T. K a n t o r, *Le Théâtre de la Mort*, Textes, réunis et présentés par D. Bablet, Lausanne 1985 (wyd. I: 1977), s. 18–19; W. B o r o w s k i, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 8.

⁷ O narastającej „podskórnie” potrzebie znalezienia „klucza” do twórczości Kantora pisze W. C e s a r s k i (*Stracona szansa*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 46, 1984, nr 1, s. 93).

⁸ T. K a n t o r, *Z notatnika* [w:] B o r o w s k i (przyp. 6), s. 163.

bardzo przypomina Ryszarda Wagnera właśnie, który wszelkie zarzuty niekonsekwencji zwykł był odierać twierdzeniem: „Jestem we wszystkim, co robię i myślę, jedynie i tylko artystą”⁹.

Czy mamy zatem prawo mówić o Gesamtkunstwerku Tadeusza Kantora? Spróbujmy się o tym przekonać.

Wedle tyleż przenikliwej, co przewrotnej formuły Tomasza Manna, idea syntezy sztuk może wyjść tylko od artysty-myśliciela, słowem – dyletanta¹⁰. Tadeusz Kantor ma zatem ku temu, by stworzyć Gesamtkunstwerk szczególne predyspozycje. Dyletanta tym – czyż nie jest to program, a w każdym razie perspektywa, jaką przyjmuje Kantor? W początkach swojej drogi twórczej – w roku 1947 – napisał wyraźnie: „Zdaję sobie trochę wstydliwie sprawę, że muszę pozostać laikiem – aby utrzymać się w stanie imaginacji”¹¹.

Nam jednak nie chodzi o ten typ dyletantyzmu, który w powszechnym odczuciu jest tożsamy z niedouczeniem, amatorszczyzną, prostactwem – wszelkimi dystrakcjami w typie *violon d'Ingres*. Mamy cały czas na myśli tę linię dyletantyzmu w tradycji europejskiej kultury – w naszej wysoko wyspecjalizowanej epoce prawie zupełnie zapoznanej – w której znajdziemy niejednego, jeśli nie wszystkich, wielkich nowatorów¹². Tych, którzy ogarniają perspektywy zbyt szerokie, zbyt dalekosiężne, aby grzeszyć pedantyczną wiernością jednemu zajęciu i jednej dziedzinie. Ów „wysoki” gatunek dyletantyzmu staje się w ten sposób niejako nieuniknionym statusem artysty poza jedną dyscypliną twórczą. Ma tu Kantor co najmniej kilku poprzedników. W tym doborowym gronie *dei grandi diletanti* znalazłoby się miejsce dla samego Leonarda, a już z całą pewnością dla Wagnera, który potrafił przekuć swój dyletantyzm – nie przyjmując oczywiście do wiadomości tego faktu – w dogmat Gesamtkunstwerku. O Wyspiańskim złośliwi mawiali, że jest największym malarzem spośród literatów i największym literatem spośród malarzy. Jego „świeżość” była „największą, nieprzebaczalną wadą” w oczach wyspecjalizowanej, kierującej się profesjonalną rutyną krytyki. Wielkim dyletantem był również Edward Gordon Craig, którego wykształcenie „było dość przypadkowe i raczej niekompletne”. Trzeba tu również zrobić miejsce dla Appii, nie mówiąc już o Witkacym. „Pozostać laikiem – aby utrzymać się w stanie imaginacji”. To także program wynikający ze świadomości dokonania poprzedników. To przyjęcie i zaraz potem odrzucenie tradycji. Równie silna potrzeba „edukacji”, jak „zapominania”.

Oczywiste, że Kantor „wyklucza możliwość działania artystycznego na [...] gruncie neutralnym”, nie wierzy w „błogi stan niewinności pozwalający startować ‘od zera’”¹³. Ale czyż nie jest konieczny ów zabieg przecięcia więzów, by móc kształtować własną wizję – po Wyspiańskim, po Witkacym, po Schulzu, po wielkich reformatorach teatru, polskich i obcych? Kreacja Kantora wyrasta na podłożu dobrze przygotowanym. Bardziej

⁹ Z. Jachimecki, *Ryszard Wagner*, Kraków 1983, s. 116.

¹⁰ Por. M. Schneider, *Wagner*, Paris 1983, s. 76.

¹¹ Kantor, *Z notatnika* [w:] Borowski (przyp. 6), s. 161.

¹² Znamienne, iż w katalogu głośnej wystawy *Zeitgeist* (Berlin 1982) zamieszczono artykuł W. Bachauera *Der Dilettant als Genie (Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung, Künstlerische Leitung Ch. M. Joachimides, N. Rosenthal, Berlin 1982, s. 20–24)*. O „wielkiej europejskiej tradycji dyletantów-erudyków” wspomina W. Karpiniński, *Czytając Stempowskiego* [w:] J. Stempowski *Eseje*, Kraków 1984, s. 6. Barbarzyństwo „specjalizacji” w naszej epoce stało się przedmiotem rozdziału książki Ortegi y Gasset *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, tłum. P. Niklewicz, H. Woźniakowski, Warszawa 1982, s. 129–135.

¹³ Borowski (przyp. 6), s. 8.

jednak od wpływów, paranteli i powinowactw – które tym chętniej ujawnia, im dojrzała, bardziej autonomiczna staje się twórczość – od zakorzenienia w tradycji zatem, bardziej liczą się u Kantora „dewiacje i odstępstwa od idealnych modeli”, które tradycja przekazuje, czy narzuca.

Jednakże odcięcie się od tradycji nie jest zadaniem łatwym. Zdeklarowana w imię wolności twórczej apostazja grozi jeszcze większym uzależnieniem. Ta sprzeczność ujawnia się bardzo wyraziście już w punkcie wyjścia, naznaczając twórczość Kantora wewnętrznym pęknięciem. Z jednej bowiem strony wciąż promieniująca, najbliższa tradycja symbolizmu – z Wyspiańskim, Maeterlinkiem, Błokiem – a z drugiej imperatyw radykalizmu, w tej wersji, którą dyktował Bauhaus, rosyjski konstruktywizm i polska awangarda spod znaku Strzemińskiego.

Na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych – kiedy Kantor inicjował swoją twórczość – wybór wydawał się zdeterminowany, awangardowość obowiązująca. Jednakże oceniając z perspektywy ten etap wyjściowy, Kantor nie ukrywa rozterki, jaka towarzyszyła mu w tym czasie: „we wczesnej młodości przesiąknięty poezją symbolizmu, Wyspiańskiego, Maeterlincka, wyczulony na klimat śmierci i Losu – byłem w wewnętrznym konflikcie z moją żarliwą wiarą, że prawdę można odnaleźć w sztuce jedynie w jej radykalizmie, który w tym czasie zdobywał świat heroicznymi ideami konstruktywizmu i abstrakcji”¹⁴. Opowiadając się w tym sporze „między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem” po stronie tego, co w owym czasie tożsame było z nurtem radykalnym – Kantor nie był jednak do końca pewny swojego wyboru. Wybierając „pozbawiony przedmiotów, wyzwolony, abstrakcyjny odtąd świat” Gropiusa, Moholy-Nagy’ a, Schlemmera, Kleege, Kantor – debiutujący dyrektor jednoosobowego teatru lalek – nie wiedział, „co zrobić z WIELKĄ TAJEMNICĄ małych dramacików Maeterlincka, z którymi się nie rozstawalo, albo z UROKAMI rzuconymi przez Pana Wyspiańskiego, z WAWELEM, albo z rosnącym LĘKIEM strychów Kafki, czy wreszcie – z zarośniętym łopuchami i pokrzywami ŚMIETNIKIEM Brunona Schulza...”¹⁵.

Ta ujawniona u początku drogi twórczej sprzeczność – „wówczas podejrzana” – wyznacza bieguny, pomiędzy którymi rozegra się ewolucja twórczości Tadeusza Kantora; inicjuje ową dialektykę tradycji i antytradycji, kontynuacji i odstępstwa, której podporządkowany będzie rytm jego dzieła. Wybierając obrazoburczą, prześmiewczą postawę wobec przeszłości, Kantor – jak żaden chyba inny artysta awangardowy – pozostaje w nią uwikłany.

Bardzo dobrze to widać w odniesieniu do Wyspiańskiego. Poczynania Kantora względem twórcy *Powrotu Odysa* są najlepiej chyba udokumentowane¹⁶. Nas *casus* ten dodatkowo zajmuje ze względu na problem Gesamtkunstwerku.

¹⁴ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984, s. 109–110.

¹⁵ *Wybór tekstów i wypowiedzi Tadeusza Kantora*, opr. Z. Gołubiew [w:] *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1991, s. 53.

¹⁶ Kantor ustosunkowuje się do Wyspiańskiego w swoich wypowiedziach teoretycznych kilkakrotnie: zob. *Teatr niezależny. Komentarze teoretyczne* [w:] B o r o w s k i (przyp. 6), s. 142–143; *Miejsce teatralne* [w:] Kantor (przyp. 14), s. 109–113; „*A jednak tutaj wracam...*” [w:] *Kraków – dialog tradycji*, red. Z. B a r a n, Kraków 1991, s. 113–122 oraz fragment zapisu spotkania z publicznością poświęconego Wyspiańskiemu (Cricoteka 1987), *Wybór tekstów i wypowiedzi...* (przyp. 15), s. 87–90.

Wyspiański stanowi niewątpliwie dla Kantora wyzwanie. Ten, który – przejęty wagnerowską ideą Gesamtkunstwerku¹⁷ – stworzył na naszym gruncie „model artysty poza jedną szczególną dyscypliną twórczą”, protagonista teatru totalnego – „cóż za lekcja i cóż za patos nie do zniesienia dla młodego malarza, który nie opuszcza kursów scenografii, czyta Craiga, śledzi innowacje Meyerholda, Tairowa, Piscatora”¹⁸. Trafne te słowa świadka tamtych czasów i krytyka, Mieczysława Porębskiego, potwierdzają, że Wyspiański był dla Kantora uosobieniem owego „modelu idealnego”, który – zgodnie z założeniami artysty – należało przezwyciężyć. Był tradycją, od której nie można, a jednocześnie należy się uwolnić.

Wyjść poza, czy ponad Wyspiańskiego – oto jeden z decydujących impulsów Kantora w momencie formowania się celów i wizji jego sztuki.

Traktując Wyspiańskiego jako „tradycję negatywną”, Kantor ustosunkowywał się negatywnie w punkcie wyjścia również do samej koncepcji Gesamtkunstwerku. Nie pozostawia co do tego złudzeń, pisząc o „nieznośnej manierze” Wyspiańskiego, który patetyzuje nie tylko treść, ale także formę wyrażania tej treści.

Kantor poszedł inną drogą. Zamiast syntezy wybrał *d e z i n t e g r a c j ę*; zamiast patosu – *g r o t e s k ę*; zamiast potęgowania iluzji – *d e z i l u z j ę*; zamiast realizmu – *d e f o r m a c j ę*. Czy uzasadnione jest zatem dalsze tropienie problemu Gesamtkunstwerku w jego twórczości, skoro on sam w punkcie wyjścia wyraźnie się od tej tradycji odciął?

Z całą pewnością. Gdyż odejście – jak to widać z dzisiejszej perspektywy – nie było całkowite, a może nawet było pozorne. Odrzucając bowiem metodę i środki formalne – cele, jakie stawiał przed sobą, pozostawiały w gruncie rzeczy takie same, jak te, które stymulowały twórczość i Wagnera, i Wyspiańskiego.

Począwszy już od pierwszych swoich realizacji – *Balladyny* i *Powrotu Odysa* – chciał Kantor stworzyć taką formę teatru, która docierałaby do pełni prawdy, która jednoczyła by się z życiem – bez uciekania się do sztucznej imitacji życia. Umowną, budowaną na zasadzie iluzji, jedność miejsca, czasu i akcji chciał Kantor zastąpić realną jednością rzeczywistości dramatu i rzeczywistości widowni, chciał stworzyć na scenie „rzeczywistość o konkretności tego stopnia, co widownia”. Programem jego było „doprowadzić twór teatralny do tego punktu napięcia, gdzie krok jeden dzieli dramat od życia aktora od widza”¹⁹. Taka też była idea Wagnera²⁰.

Kantor jednak, dążąc do zmaksymalizowania ekspresji dramatu i tym samym zniesienia granicy między odbiorcą a dziełem, nie myślał pierwotnie o jednorodnym, syntetycznym powiązaniu elementów teatru, lecz o ich atomizacji – co w praktyce oznaczało ich rozbitcie. „Wszystkie elementy teatru muszą uzyskać pełną autonomię – pisał Kantor

¹⁷ Piszą o tym obszernie m. in.: P. Mączyński, *Wyspiański a Wagner*, „Myśl Narodowa”, nr 43–44, 1929, s. 216–281; A. Okońska, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1975, s. 37–41; C. Backvis, *Le Dramaturge Stanislas Wyspiański (1869–1907)*, Paris 1952, s. 96–123.

¹⁸ M. Porębski, *Czas ocalony Tadeusza Kantora* [w:] *te g o ż*, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków – Wrocław 1983, s. 333.

¹⁹ Kantor, *Teatr...* [w:] Borowski (przyp. 6), s. 142.

²⁰ Warto przywołać w tym miejscu definicję Odo Marquarda, który podkreśla, iż szczególną cechą Gesamtkunstwerku jest nie tylko „multimedialne połączenie wszystkich sztuk w jednym dziele sztuki [...], ale także i przede wszystkim inne jeszcze połączenie: sztuki i rzeczywistości, jako że do idei Gesamtkunstwerku przynależy tendencja do zatarcia granicy pomiędzy wyobrażeniem estetycznym a rzeczywistością” (O. Marquard, *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik* [w:] Szeemann (przyp. 2), s. 40).

w omówieniu założeń prowadzonej przez siebie konspiracyjnej grupy teatralnej – to znaczy taki stopień ekspresji własnej, że stają się wartością niezależną, same dla siebie. Elementy teatru: aktor, czyli organizm żywy w ruchu fizycznym, emocjonalnym, psychologicznym – kształt – kolor – światło – dźwięk – ruch – element znaczeniowy typu filozoficznego, politycznego, psychologicznego, religijnego – wszystkie te elementy w momencie, gdy wypadną ze swoich stosunków logiki życia i egzystencji naturalistycznej, wyzwalają się, zyskując ogromną energię i ekspresję – stają się formami”²¹.

Program ten, sformułowany *in nuce* w niezależnym teatrze konspiracyjnym (1942–1945), został podjęty na nowo w założonym przez Kantora w roku 1955 teatrze awangardowym Cricot 2. Poprzez kolejne etapy rozwoju tego najbardziej niezależnego z polskich teatrów – Teatr Informel, Teatr Zerowy, Teatr Happeningowy, Teatr Niemożliwy – Kantor eksploruje konsekwentnie ów kluczowy problem autonomizacji teatru rozumianego jako „sfera wolnego i bezinteresownego postępowania artystycznego”, „kształtującego się w pełni jako DZIEŁO SZTUKI rządzące się swoimi własnymi prawami i usprawiedliwiające tylko własne istnienie”²².

Jeżeli wcześniej ewolucja idei scenicznej Kantora przebiegała poprzez refleksję nad osiągnięciami konstruktivistów i buntowniczy dialog z Wyspiańskim, to teraz jego partnerem stał się Witkacy – nie tyle jako twórca tekstów dramatycznych, które Kantor przenoślił w swoje spektakle na zasadzie „przedmiotów gotowych”, ile jako jeden z najbardziej radykalnych teoretyków „czystej formy” teatru. „Ja nie gram Witkacego – deklarował stanowczo Kantor – ja gram z Witkacym”.

Ta gra z Witkacym o autonomię teatru była jednocześnie grą o aktywnego, czującego odbiorcę. „Zadaniem teatru – pisał Witkiewicz we *Wstępie do teorii czystej formy w teatrze* – jest [...] wprowadzenie widza w stan wyjątkowy, który nie może być osiągnięty tak łatwo w przepływności dnia codziennego w czystej swojej formie, stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia”²³.

Podjmując to wyzwanie Witkiewicza, Kantor penetruje w kolejnych swoich realizacjach metody i środki artystyczne, które pozwolą mu rozerwać iluzoryczną spoiwość tradycyjnej struktury dramatycznej. „Środki wyrazu musiały być ostre, irytujące, obrażające i protestujące – podnosił Kantor w *Programie teatru Cricot 2* – [...] Jaskrawy makijaż, cyrkowe formy wyrazu, przewrotność sytuacji, skandalizowanie, niespodzianka, szok, skojarzenie wbrew zdrowemu rozsądkowi, pronuncjacja sztuczna i nienaturalna. Stwarzając sytuacje sceniczne zaskakujące, łącząc elementy w sposób niespodziewany, wytwarza się układ sprzeczny z logiką życiową, czyli układ o logice autonomizacji”²⁴. Metody destrukcji i negacji, rozbicia toku działania się, deformacji i groteski, zaskoczenia i przypadku miały sprzyjać swobodnemu kształtowaniu materii scenicznej i tym samym wzrostowi jej siły sugestywnej.

Środki te, rozwijane w Teatrze Informel (1961) i Zerowym (1963), największe napięcie osiągają w Teatrze Wydarzeń (1967), w którym dochodzi do właściwego Kantorowi aliażu języka i idei teatru z zasadami i estetyką happeningu. Happening – będący kultem

²¹ T. Kantor, *Teatr Niezależny w latach 1942–1945*, „Pamiętnik Teatralny”, 1963, z. 1–4, s. 166.

²² Tenże, *Narodziny Teatru Cricot 2. 1955–1956* [w:] Borowski (przyp. 6), s. 144.

²³ S.I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii czystej formy w teatrze* [w:] tegoż, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne, teatr*, opr. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 249.

²⁴ Kantor, *Narodziny...* [w:] Borowski (przyp. 6), l.c.

dziela otwartego, budowanego na zasadzie aleatoryczności z różnorodnych elementów sztuki i rzeczywistości, z jego ambicją „odświeżenia i uintensywnienia percepcji”, zatarcia granic między twórcą a odbiorcą, sztuką a życiem – pozostawał z poszukiwaniami Cricot 2 w całkowitej zgodności. Definiowany przez samego Kantora jako „sztuka pośrodku społeczeństwa”, „sztuka, która przekracza ramy sztuki”, „rodzaj rytuału realizującego się w materii życia” – stwarzał bezprecedensową możliwość bezpośredniego przenikania się tych dwóch rzeczywistości.

Jaki był efekt tego połączenia kantorowskiej metody dezintegracji z właściwą happeningowi strukturą artystyczną? Jak przebiegała owa konfrontacja sztuki z realnością życia?

Nie ulega wątpliwości, że obsesyjna kantorowska idea rozbicia jedności dzieła teatralnego nie mogła doprowadzić do takich rezultatów artystycznych, jakich oczekiwał. Osiągając wprawdzie perfekcjonizm w operowaniu środkami, jakich wymagał status artysty awangardowego, prowokująco radykalnego w swych poczynaniach, daleki był jednocześnie od tej siły oddziaływania, która pozwoliłaby mu wytrącić widza ze stanu emocjonalnej i duchowej bierności i wprowadzić go w „stan wyjątkowy”.

Zasada dezintegracji, *décalage*'u, umożliwiając pogłębienie problematyki autonomiczności formy artystycznej, jednocześnie jednak rozciągała się na relację widz–aktor, widz–dzieło sztuki, zrywając możliwość więzi i odbioru. W skrajnej formie ujawniło się to w spektaklu *Nadobnisie i koczodany* (1972) – następującym po *Kurce wodnej* i realizującym założenia Teatru Niemożliwego. „W spektaklu *Nadobnisie i koczodany* – komentował Wiesław Borowski – postępowanie sceniczne zamknięte jest we własnym obwodzie i – w założeniu Kantora – nie podległe percepcji. Aktor nie przekazuje i nie przedstawia niczego poza własnym zachowaniem w narzuconych mu lub wywalczonych przez niego sytuacjach. Widz jest pozbawiony swojej ‘normalnej kondycji’ i racji jako odbiorca spektaklu. Jedyłą jego szansą, jedyną funkcją i jedyną możliwością jest przebywanie w teatrze, obecność i wytrwanie w ‘centrum wydarzeń’. Widz znalazł się w teatrze jak w pułapce, gdzie jego zwykle prawa i reakcje byłyby nie na miejscu i całkiem bezskuteczne”²⁵.

Jednocześnie w świadomości Kantora narasta poczucie niewystarczalności i w pewnym sensie niemożności środków, którymi dotąd się posługiwał. Już w manifestie Teatru Happeningowego sygnalizuje problem „KRYZYSU FORMY” – „tzn. tej wartości, która żąda, aby dzieło sztuki było maksymalnym rezultatem czynności artysty, takich jak: formowanie, ugniatanie formy, wyciskanie piętna, wyciskanie wnętrza, bebechowatość, piętnowanie, namaszczanie, konstruowanie, budowanie”²⁶. Próbuje zastąpić tę konstrukcyjno-ekspresywną, imitacyjną i pośredniczącą funkcję formy poprzez bezpośrednie operowanie realnością („recepta happeningu to przedstawianie realności poprzez realność” – napisze w dziesięć lat później). Jednakże nie opuszcza go przeświadczenie – i do tej myśli powraca wielokrotnie – że forma rozumiana na sposób kolejnych awangard stała się „parawanem, za którym [...] chronili się artyści przed swoim czasem, dla nich nieprzychylnym”, i „że dzisiaj forma wraz z jej funkcją izolującą straciła swoją funkcję bytu”. Narasta poczucie „bezradności awangardy”, zbanalizowania i skonwencjonalizowania wypracowanych przez nią środków.

²⁵ Borowski (przyp. 6), s. 133.

²⁶ Tamże, s. 153; zob. także: T. Kantor, *Contre la forme* [w:] Kantor (przyp. 6), s. 125–129.

Poglądy te w pełni dochodzą do głosu w manifestacie opublikowanym w roku 1975 i inicjującym ostatni etap twórczości Kantora: *Teatr Śmierci*²⁷.

Ten artysta, obdarzony szczególnie silną samowiedzą twórczą decyduje się wycofać z nurtu „Masowej Oficjalnej Awangardy” i przewartościować pojęcia rządzące jego dotychczasowym rozwojem. W momencie, kiedy główny nurt awangardy ewoluował od happeningu ku sztuce konceptualnej, Kantor odrzuca obowiązującą ortodoksję i decyduje się przejść do ariergardy, decyduje się być artystą a n a c h r o n i c z n y m.

Niedawnemu jeszcze wzorcowi „dzieła otwartego”, przez które „przeżył” życie, przeciwstawia ideę „d z i e ł a z a m k n i ę t e g o”, obwarowanego własną niedostępnością; „materialną, fizyczną OBECNOŚĆ przedmiotu”, „Realność Gotową” happeningu chce zastąpić dematerializacją elementów dzieła sztuki; „CZAS TERAŹNIEJSZY, w którym jedynie może być osadzona czynność i akcja” – eksploracją pamięci i przeszłości czasu dokonanego.

Kantor – artysta uznający niezmiennie, iż „dzieło sztuki jest manifestacją życia”, obsesyjnie roztrząsający problem realności – stwierdza teraz z całym przekonaniem, „że pojęcie ŻYCIA może być w sztuce rewindykowane jedynie przez BRAK ŻYCIA”. Jednocześnie inaczej też zaczyna pojmować sam status artysty. Odstępując od typowo awangardowej „wojowniczości”, wyznaje, iż „pojęcie rozwoju artysty nie zawiera elementów pozytywnych, radosnych; nie kojarzy się ze zdobywaniem, osiąganiem czegoś. Artysta nie jest konkwestadorem”²⁸.

W tym świadomym samoograniczeniu się – wymierzonym przeciwko konformizmowi „POWSZECHNEJ AWANGARDY” – zawarta jest jednak silna doza maksymalizmu. Kantor bowiem, odchodząc od „rytuałowych manipulacji Rzeczywistością”, chce zmierzyć się z jednym z najistotniejszych tematów, jakie od początku pochłaniały świadomość wielkich artystów. Chce środkami artystycznymi wyrazić „KONDYCYJĘ ŚMIERCI”, znajdując tym samym dla swej twórczości „najsakrajniejsze odniesienie (nie zagrożone już żadnym konformizmem) KONDYCYJI ARTYSTY I SZTUKI”.

Dokonuje się znamienity zwrot. Artysta poszukujący dotąd autonomicznej, samowystarczalnej formy teatru – odwołuje się teraz do uniwersalnych kategorii Losu i Przeznaczenia, wokół których zbudowała się wielka tradycja europejskiego teatru.

Jan Kott nazwie kantorowski Teatr Śmierci – „teatrem esencji”. Posłuży się tu słynną definicją Sartre’a, że „egzystencja poprzedza esencję”. „Egzystencją są wybory i gry – moralne, intelektualne i towarzyskie – pisze Kott, precyzując Sartre’owskie rozróżnienie – Egzystencją jest wolność wyboru. Esencją jest, co z nas zostaje. Esencją jest dramat ludzki oczyszczony z przypadku i ze złudzeń, że są w nim wybory. Esencją jest ślad”²⁹. Analogię tę można poprowadzić dalej. Ujawni ona istotny sens przemiany teatru Kantora. Odchodząc bowiem od otwartej, ingerującej w materię życia formy dzieła teatralnego, Kantor odchodził w rzeczy samej od „teatru egzystencji” – z jego dowolnością i przypadkowością. „To dopiero u m a r l i / stają się / dla żywych z a u w a ż a l n i / za tę najwyższą cenę / uzyskując / swoją odrębność / odróżnienie / swoją P O S T A Ć / jaskrawą / i niemal / c y r k o w ą” – pisał Kantor w manifestacie Teatru Śmierci³⁰.

²⁷ T e n z e, *Teatr Śmierci* [w:] B o r o w s k i (przyp. 6), s. 157–159.

²⁸ J. P a w ł a s, *Od malarstwa informel do teatru śmierci. Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, „Tygodnik Kulturalny”, 1977, nr 5, s. 5.

²⁹ J. K o t t, *Teatr esencji: Kantor i Brook* [w:] t e g o ż, *Kamienny Potok. Eseje*, Londyn 1986, s. 122.

³⁰ K a n t o r, *Teatr ...* [w:] B o r o w s k i (przyp. 6), s. 159.

Wprowadzając do swego teatru postaci „napiętnowane znakiem śmierci”, Kantor postępowal jak starożytni, dla których śmierć była najwyższą miarą tragiczności, określającą ostateczny i niezmienny kształt i sens ludzkiego życia. Jednakże antecedenencji nie trzeba szukać aż tak daleko. Wystarczy sięgnąć do Wyspiańskiego – „umierać musi, co ma żyć”, ale można też sięgnąć do Wagnera, który w *Arcydziele przyszłości* pisał *explicite*: „Do artystycznego przedstawienia nadaje się tylko takie działanie, które dokonało się już w życiu i co do którego nie ma żadnych wątpliwości. Bohater doszedł do kresu swych dążeń i osiągnął go przez śmierć; nie podlega już dowolności, przypadkowi. Tylko takie działanie jest prawdziwe i konieczne. Tutaj człowiek działa całą mocą i z konieczności. Śmierć wyzwoliła go od egoizmu; rozplynął się w powszechności przez śmierć nie przypadkową, dowolną, lecz konieczną”³¹.

U Wagnera i Kantora zatem to samo przeciwstawienie: egzystencji i esencji, zmiennego, podległego przypadkowi i grze „tu i teraz” i tego, co się raz na zawsze dokonało, zakrzepło w mit. Ta nadspodziewana zbieżność pociąga za sobą i inną konsekwencję. Teatr egzystencji – otwarty na zmienność i przypadkowość życia – nie mógł być inny niż ono samo. Był teatrem dezintegracji. Teatr esencji natomiast, teatr mitu – obwarowany stygmatem śmierci – musiał być, jak u Wagnera, teatrem syntezy.

Tak też istotnie się stało. *Umarła klasa* – pierwszy spektakl przynależący do kantorowskiego Teatru Śmierci – okazał się arcydziełem. Nie było co do tego wątpliwości. Przedział, jaki dzielił *Umarłą klasę* od poprzednich realizacji Kantora, był oczywisty. „W moim przekonaniu jest to najbardziej poruszający spektakl, jaki widziałem w polskim teatrze – mówił Andrzej Wajda w rozmowie prowadzonej o *Umarłej klasie* w redakcji „Dialogu” – Siła tego spektaklu jest wielka – jest w tym i summa Kantora, jest i summa jakichś innych doświadczeń i poszukiwań, które w *Umarłej klasie* uzyskały najbardziej doskonale i zakończony kształt”³². I dodaje: „Kantorowi udało się zrobić teatralny teatr, integralny. Spektakl gdzie wszystko wypływa z jednego źródła, jest dziełem skończone jednolitym. Teatrem Tadeusza Kantora”. W tym samym duchu wypowiada się Tadeusz Różewicz i Konstanty Puzyna. Ten ostatni akcentuje, iż *Umarła klasa* to „spektakl, który w przeciwieństwie do innych przedstawień tego artysty, zazwyczaj dość bezosobistych, ‘chłodnych’, mówi stosunkowo dużo o nim samym, o jego stosunku do sztuki, do świata, do życia”. Przy innej zaś okazji powie: „Oto mamy nagle u Kantora spektakl apelujący do wzruszenia”³³.

Kantor zwraca się zatem ku uniwersalnej kondycji człowieka, ku mitowi. Ale podobnie jak temat śmierci, tak i treść mityczna – czyli „przeszłość [...] w wysokim stopniu jakiegoś realnego stężenia”³⁴ – była obecna w jego twórczości od samego początku. Wprawdzie w okupacyjnych inscenizacjach *Balladyny* i *Powrotu Odysa* zakładał programowo proceder demitologizacji, to jednak, rozbijając romantyczno-młodopolski patos formy, spod władzy mitu nie mógł się uwolnić. Wydawało się Kantorowi, że przewyżczy Wyspiańskiego, demaskując „niesławny powrót” jego mitologicznego herosa – a przecież nie poszedł w swym odstępstwie dalej niż młodopolski wieszcz.

³¹ Cyt. za: Mączewski (przyp. 17), s. 231.

³² „O *Umarłej klasie*”. Rozmowy, „Dialog”, 1977, nr 2, s. 135–142 (Rozmowa z udziałem: K. Puzyny, T. Różewicza i A. Wajdy odbyła się w redakcji „Dialogu” 9 września 1976).

³³ K. Puzyna, *My, umarli [w:] tegoż, Półmrok*, Warszawa 1982, s. 103.

³⁴ Kantor (przyp. 14), s. 114.

Odys Kantor miał być „zakonspirowanym łotrem”, jego powrót spod Troi znaczony był „ślądami ludzkiego nieszczęścia i nieludzkich morderstw, popełnianych w imię rytualno-buszmieńskich hasel”. Ale i Wyspiański daleki był od sakralizowania mitycznych bohaterów. Jego Achilles nie jest już uosobieniem „męstwa bez skazy”, a homerycki „Odys przemądry” jest świadomym swego tragizmu mordercą, który – według słów Jeana Fabre’a – „dokonując zemsty spełnia swoją misję jedynie ze wstrętem. Nie wierzy już w żadną ze swoich dawnych tęsknot i złudzeń [...], nie wierzy w Itakę. Cel, do którego dążył tak wytrwale, odkrywa w nowej Itace, ponadrzeczywistej i do niej kieruje go łódź Charona, przewodnika umarłych”³⁵.

Kantor nie przystaje jednak na tragiczną wersję Wyspiańskiego. Ujęcie mitu *Powrotu Odysa* jako „fatalistycznej i tragicznej niemożliwości powrotu do swego miejsca rodzinnego” nie zadowala go. Chce dopisać „perypetii odysowych” ciąg dalszy. „Odys musi wrócić NAPRAWDĘ” – zapisuje w notatkach noszących datę 1944.

Zanim jednak będzie to możliwe, skazuje go Kantor – co nie jest bez odpowiednika w jednej z homeryckich wersji losu Odysa – na nową tułaczkę. „Odys wkracza w głąb historii. / Staje się jej tragicznym aktorem”. Dlatego też pierwszy jego powrót może być tylko połowiczny. Odys „powraca n a s c e n ę” konspiracyjnego teatru, „na scenie stwarza sobie iluzję Itaki”, ale mimo wszystko jej „złudna przestrzeń” okazuje się dla powracającego wojownika „światem absolutnie obcym i wrogim”. Jego powrót, według pomysłów Kantora, równie dobrze mógł się odbyć w prawdziwej pralni lub na dworcu kolejowym. „Chodziło o tę nasyconą realnością scenerię – komentuje Kantor po latach – która z Odyssem i teatrem nie ma nic wspólnego. Chodziło o to, żeby Odys, wracający z tej antycznej, patetycznej i ‘geometrycznej’ rzeczywistości, wszedł wprost na dworzec, w brud, niechlujstwo, w otoczenie ludzi, którzy w ogóle nie zajmują się jego sprawą, których jego losy, czyny i jego perypetie nie interesują, którzy po prostu siedzą w brudnych kubrakach, w czapkach nasuniętych na uszy, otoczeni kuferkami, tobołkami; żeby wszedł wprost w konkretne życie”³⁶.

Tym samym jego „niesławny powrót” oznacza początek nowej wędrowki. „Stary, potargany i zablocony szyniel” zamienia na szczelnie okrywające, przyrastające do ciała stroje podróżników, tułaczy i kloszardów. Wciela się w „ludzi-pakunki” z *Wariata i zakonnicy* (1963) „owiniętych, skrepowanych sznurem, opieczętowanych”; w ludzi „zrośniętych organicznie” z ich workami, plecakami, walizkami z cyklu *Wędrowcy i ich bagaże* (1967) i *Kurki wodnej*. Przyjmuje postać „wiecznych wędrowców”, „Żydów tułaczy”, staruszków poruszających się „o dwóch kółkach”. Ironiczną metaforą jego kondycji są serie „*emballages-voyageurs*” (1966, 1967) – pomięte lub nadmuchane do monstrualnych rozmiarów plecaki związane z kołem rowerowym. Utożsamia się wreszcie na dobre z aktorem z kantorowskiego teatru, z kondycją aktora w ogóle – „postacią wędrującą, nie rozstającą się ze swoim bagażem, nigdzie nie zakotwiczoną”.

Metaforyczny motyw Odysa przekształca się zatem w wewnętrzny temat twórczości Tadeusza Kantora, rozbudowujący jej sens i stymulujący jej rozwój. Potwierdzi to po latach sam artysta: „Powracający Odys stał się *precedensem* i *prototypem* dla wszystkich późniejszych postaci mojego teatru”³⁷.

³⁵ J. Fabre, *Wyspiański a jego teatr*, „Pamiętnik Teatralny”, 1957, z. 3–4, s. 403.

³⁶ Borowski (przyp. 6), s. 23.

³⁷ Kantor (przyp. 14), s. 125.

Wątek ten szczególnie wyraźnie dochodzi do głosu w idei teatru jako podróży – łączącej się immanentnie z ideą teatru happeningowego. Podstawową treścią autonomicznej akcji w *Kurce wodnej* – jest idea podróży właśnie. Kantorowska trupa teatralna to „trupa wędrowców z wyolbrzymionymi atrybutami podróży w męczącym halucynacyjnym ‘marszu’, niosąca publiczności PRZEKAZ owej idei: pojęcia przygody, niespodzianki, nieznanego, ryzyka, upływu czasu, wyniszczenia...”

„Ale podróż ta „to raczej tułaczka bezcelowa i bezinteresowna”. I mimo że blisko było wędrowcom Kantora do owych „*vrais voyageurs*” Baudelaire’a „*qui partent pour partir*”, to jednak, by Odys mógł „wrócić naprawdę”, wędrowka ta musiała wyjść z chaosu happeningowej formy i doprowadzić do symbolicznego centrum.

Andrzej Kijowski nazwał wędrowkę „metaforą bytu wytraconego, bytu oszalałego, bytu, który się wściekł”³⁸. Jej przeciwstawieniem, czyli „metaforą bytu dążącego do porządku” jest „nasze miasto”, „jednostka topograficznej pamięci” – miejsce duchowo zstępujące „w głąb naszej pamięci razem z tymi, którzy umarli”.

Kantorowski Teatr Śmierci jest właśnie próbą powrotu do owego utraconego centrum – do „miejsca rodzinnego”. Wiadomo jednak, że wędrowka ta w realnej przestrzeni i czasie fizycznym rzadko, a najczęściej nigdy do niego nie prowadzi. „Miejsce rodzinne” przynależy do porządku wyobraźni – jest miejscem onirycznym. „Nie znajdziecie go na tej scenie – komentuje Kantor – Nie ma również akcji. / Jest to raczej p o d r ó ż / w przeszłość, w otchłanie p a m i ę c i / w c z a s p r z e s z ł y, który upłynął, i który nas nieustannie przyciąga, / czas, który ł ą c z y się gdzieś tam / z rejonami S N U, I N F E R N U M, / Ś W I A T E M U M A R Ł Y C H / Z W I E C Z N O Ś C I A... / W jedność! / [...] Jest to świat i czas, gdzie wszystko dzieje się N A R A Z”³⁹.

Teatr Śmierci kreowany jest zatem, w przeciwieństwie do wcześniejszego Teatru Wydarzeń, w czasie i przestrzeni mitycznej. Stąd właśnie jego integralność, jednorodność, jednolitość. „O strukturze poematu (czy też ‘seansu’ wyobraźni) – pisze w recenzji z *Umarłej klasy* Józef Kellera – decyduje [...] przede wszystkim powołanie takiej rzeczywistości teatralnej, w której i czas i przestrzeń, a w konsekwencji zaludniająca czas i przestrzeń kształty i postacie zyskują najpełniejszy kosmiczny zakres rozciągłości: przemienności, współlistnienia i nakładania się na siebie – nie w skojarzeniach tylko i odwołaniach wzajemnych, ale także w z b i t k a c h kontrapunktowych, współlistniejących, jednoczesnych. Tu sprecyzujemy: ‘jednoczesność’ nie jest oczywiście synonimem ‘teraźniejszości’. Przeciwnie: ta ‘jednoczesność’ kojarzy wszystkie czasy wyobrażone i przywołane”⁴⁰.

Umarła klasa – w podtytule: „seans Tadeusza Kantora”. Obecny podczas całego spektaklu reżyser, „jedyny żywy człowiek w tym świecie umarłych”⁴¹, uruchamia mechanizm pamięci, przywołuje wspomnienia i postaci.

Do ławek z biednej klasy szkolnej, gdzieś „na ostatnim zapomnianym skrawku naszej pamięci, gdzieś w ciasnym kącie”, powracają – jak ekshumowani – staruszkowie nad grobem, by odbyć ostatnią swoją lekcję. W trumiennych, przysypanych kurzem strojach, w staroświeckich melonikach i ubogich sukniach, o twarzach wółzastygłych i niezgrab-

³⁸ A. Kijowski, *Nasze miasto* [w:] tegoż, *Kroniki Dedala*, Warszawa 1986, s. 250.

³⁹ T. Kantor, *Przewodnik po spektaklu „Niech szczeną artyści”*, Kraków 1986.

⁴⁰ J. Kellera, *Postać jaskrawa i niemal cyrkowa*, „Odra”, 1976, nr 9, s. 87–88.

⁴¹ A. Wałda [w:] *O „Umarłej...”* (przyp. 32), s. 136.

nych ruchach „podnoszą palce w powszechnie wiadomym geście i tak trwają... jakby o coś prosili, o coś ostatecznego”. Kieruje nimi „oszałałe pragnienie powrotu w czasie”. Chcą – jak schulzowski *Emeryt* – „osiągnąć jakąś określoną drogą powtórne dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – [...] ‘dotrzeć do dzieciństwa’. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość”⁴². Ale czy ziszczenie tej „genialnej epoki” jest naprawdę możliwe?

„Nikt żywy w kraj młodości drugi raz nie wraca” – nucą syreny uciekającemu w morze Odysowi. Ożywianie „umarłego dzieciństwa” może dokonać się tylko we wspomnieniu, sennej halucynacji. I oto rzeczywistość: „nagle wracają wszyscy... rozpoczyna się ostatnia gra iluzji... wielkie *entrée* aktorów ... Wszyscy dźwigają na sobie małe dzieci, podobne do trupków ... jedne zwisają bezwładnie, czepiają się rozpaczliwym ruchem, przewieszane, wleczone, jakby były wyrzutem sumienia, kulą u nogi, jakby ‘oblażyły’ te przepoczwarzane osobniki... kreatury ludzkie, prezentujące bezwstydnie tajemnice swojej przeszłości... z ‘NAROŚLAMI’ własnego DZIECIŃSTWA...”⁴³. Podnosi się patetyczna, przesywająca fraza walca *François*. Rozpoczyna się WIELKA GRA o życie w obliczu PUSTKI.

Powoli – jakby z niedowierzaniem – powracający do klasy swego dzieciństwa starszowie wchodzą w swoje dawno zapomniane role. Ich sklerotyczna sztywność rozluźnia się. Powracają wyuczony gesty, słowa, strzępy zdań. Wzbierają namiętności, erotyczne obsesje. Ich starcza, konwulsyjna witalność przeradza się w sztabacki infantylizm, żywiołowość i perwersję. Są jak owe *enfants hors d’âge*, które nie dorosły i nie dorosną już nigdy. Okrutne i bezbronne, pożądlive i bezradne. Są – pisze Kantor – „jakby sklecone i zszywane z różnych części, z resztek dzieciństwa, przeżytych losów minionego życia (nie zawsze chlubnego), ze swoich marzeń i namiętności – co chwila się rozpadają i przekształcają, w tym ruchu i teatralnym żywiole zmierzając nieubłaganie do swej końcowej formy, stygnącej szybko i nieodwołalnie”⁴⁴.

Życie „umarłej klasy” jest nieustanną fluktuacją, spiętrzeniem i opadaniem nastrojów, wznoszeniem i rozbijaniem sytuacji i form. Ale ta płynna struktura daleka jest od zamierzonej przypadkowości poprzednich spektakli Kantora. „Być może jest to właściwość WSPOMNIENIA, ten rytm pulsowania, powracający nieustannie” – napisze Kantor o swojej metodzie strukturalizacji wspomnień i pamięci.

Ta metoda budowania napięć formalnych i emocjonalnych na zasadzie *crescendo* i *diminuendo* nosi charakter wybitnie muzyczny i ona to potęguje wrażenie jednorodności spektaklu. Wszyscy podkreślają ten „niebywały słuch” Kantora, który pozwolił mu uczynić z całości spektaklu „utwór muzyczny własnego układu”⁴⁵. Szczególnie warto przywołać w tym miejscu słowa Konstantego Puzyny, który – zafascynowany tą niezauważalną wcześniej cechą teatru Kantora – poświęca jej charakterystyce taki oto znakomity *passus*: „Muzyczność myślenia, muzyczność wyobraźni wnika tu głębiej, w samą tkankę spektaklu. [...] Nie tylko walc *François* ją tworzy, choć rytmizuje widowisko i spaja refrenowo powracającym motywem. Pełne jest ono także mniejszych ‘refrenów’, nawrotów, powtórzeń. Kipi od rytmów. Powraca martwe zasiadanie starsuszków w ławkach, parady wokoło ławek, te same choć pełne drobnych zmian, sytuacje. Powracają gesty, mechaniczne, maniakał-

⁴² Cyt. za: K. Miklaszewski, *Przejmujący seans Tadeusza Kantora*, „Teatr”, 1976, nr 9, s. 6.

⁴³ T. Kantor, *Postacie „Umarłej klasy”*, „Dialog”, 1977, nr 2, s. 119.

⁴⁴ *Tamże*.

⁴⁵ *Tamże*, s. 135.

ne: jeździ w kółko Staruszek z rowerkiem, mizdrzy się prostytutka odsłaniająca piersi, Kobieta za Oknem patrzy w dal przez lufcik trzymany w ręku, kuśtyka Roznościciel Klepsydry, wciąż od nowa zamiata Sprzątaczką. Wracają te same zdania, słowa, bełkoty. Niekiedy, jak podczas lekcji fonetyki, głosy rosną w podnieconą kaskadę zgrzytających i warczących niby sylab, wybija się z nich metaliczny okrzyk „fumcekaka” z akcentem na pierwszej zgłosce. Zjawiają się przyśpieszenia i wygasania, wybuchy bezsensownego słowotwórstwa, skandowane litanie wyrazów. Jedną z nich, listą nazwisk zmarłych kolegów, ciągnie się przeraźliwie długo, przecięta wreszcie taktami walca. Są też śpiewy. Pedel staje na bacność i śpiewa hymn austriacki: ‘Boże wspieraj, Boże ochroń nam cesarza i nasz kraj’, kobieta śpiewa nad kołyską przejmującą kołysankę w jidysz. A kiwająca się kołyska wtóruje głuchym stukotem pogrzebowej kołatki: w jej pustym, trumiennym wnętrzu objają się o siebie dwie drewniane kule⁴⁶.

Kantorowi udało się zatem to, czego zwykle nie dostaje teatrowi plastyków. Nie tylko na sposób muzyczny rozbudowuje on strukturę formalną swego dzieła, ale także bardzo umiejętnie posługuje się gotowymi – „znalezionymi” – motywami muzycznymi, czyniąc je stymulatorami emocji i samej formy plastyczno-teatralnej. Szczególnie wyrazista staje się u niego rola *leitmotivu* muzycznego – czy to będzie walc *François* w *Umarłej klasie*, czy powracające takty wojskowego marsza w *Wielopolu*, czy też tingeltangelowe tango w *Niech szczerzą artyści* – który wzruszając, pogłębia wymiar emocjonalno-znaczeniowy jego utworów, wywołuje wspomnienia, otwiera kłatki pamięci, wskrzesza czas miniony i przyzywa do życia umarłe postaci kantorowskiego teatru. Muzyka zatem, podobnie jak to było u Wagnera i Wyspiańskiego, otwiera na przeżycie tego, co istotne, pozwala odczuć archetypiczny, ponadczasowy charakter budowanych w materii teatru sytuacji.

Puzyna twierdzi, że objawiony w *Umarłej klasie* kwalitety wyobraźni muzyczno-prze-strzennej Kantora jest czymś u niego zupełnie nowym. Ale przecież już w komentarzu do *Balladyny* i *Powrotu Odysa* podkreślał Kantor rolę pierwiastków muzycznych w konstruowaniu teatralnej formy. „Są one – pisał w swoim *Resumé* – zorientowane w pewnym określonym kierunku. Linia przechodząca przez nie prowadzi dalej... Utwór teatralny budowany jest muzycznie w tym sensie, że komponuje się na dominancie, na jednej formie, która staje się kluczem do odczytywania całego dramatu – która swoim ładunkiem treściowym rozsada dramat, pokazuje jego żywe, pulsujące wnętrza, wszystkie włókna i nerwy⁴⁷”.

W *Balladynie* tą formą, która „siłą swego przyciągania skupia [...] wszystkie inne formy kompozycyjne”, był enigmatyczny, geometryczny kształt Goplany, w *Powrocie Odysa* lufa armatnia z *papier-mâché*, w *Umarłej klasie* natomiast biedne, zniszczone ławki szkolne ustawione w ciemnej, przepastnej przestrzeni oddzielonej od widzów sznurkiem – barierą nie do pokonania. One to, jako dominujący i niemal wyłączny – obok „czerni strojów i woskowej barwy twarzy i rąk” – element tego, co w tradycyjnym teatrze nazywa się scenografią, pełniły rolę wehikułu wspomnień. Były – jak to określił Kantor – „maszyną do rekonstrukcji czasu dokonanego”. W nich budziło się i zamierało życie „umarłej klasy”, one poprzez swoją realność ujmowały w rygor falujący żywioł sytuacji i form, nadając im „wytlumaczenie i usprawiedliwienie”. „Były – według słów Kantora – jakby łożyskiem (*matrice*), z którego rodziło się coś nowego, niespodziewanego, coś, co na

⁴⁶ Puzyna (przyp. 33), s. 108.

⁴⁷ Cyt. za: J. Kydryński, *Krakowski teatr konspiracyjny*, „Twórczość”, 1946, z. 3, s. 174.

pewien czas usiłowało wyjść poza l a w k i w tę czarną i pustą przestrzeń, i co za każdym razem wracało i cofało się do nich (do ławek) jak do macierzystego domu – łożyska!⁴⁸

Tymi to, posuniętymi do maksymalnej prostoty i surowości, środkami Kantor buduje przestrzeń o niezwykłym zagęszczeniu. Jest to przestrzeń z jednej strony wydzielona i zamknięta – konstytuując dzieło w zamierzeniu równie niedostępne jak śmierć – z drugiej zaś otwierająca się, wchłaniająca każdego z odbiorców, gdyż Kantor umiał zintegrować w niej „w jedność przejrzystą i niezwykłą” – jak napisze krytyk⁴⁹ – nie tylko środki i chwyt formalne, nad którymi pracował przez tyle lat uporczywych poszukiwań, ale także umiał połączyć „w jakimś bezwzględnym, ale ludzkim pojednaniu” najbardziej odległe pojęcia: „śmierć – wstyd – cyrk – próchno – seks – blichtr – tandeta – poníženie – rozpad – patos – absolut...” Powstała w ten sposób taka forma teatru, w której współczesny człowiek mógł, jak chciał tego Wagner, jak chciał Wyspiański i Witkacy, wejść w inny wymiar przeżyć, odczuć czym może być – „niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń” – „aspiracja ku życiu pełnemu i totalnemu, w którym zawiera się przeszłość, terażniejszość i przyszłość”⁵⁰.

* * *

„Kocham Kantora... jak Wagnera” – powiedział w wywiadzie dr Karl Gerhardt Schmidt z Norymbergi⁵¹, który, roztracząc – zgodnie z tradycją rodzinną – opiekę finansową nad Bayreuth, chlubił się jednocześnie możliwością opieki nad Cricot 2. Dzielać uczucia rodzinne i kapitał między wagnerowski przybytek w Bayreuth a trupę Kantora, podkreślał pokrewieństwo postawy obu artystów. Obaj prezentują dla niego typ twórcy totalnego, z bezkompromisowością zaangażowanego w proces kształtowania sztuki, obaj są fanatykami teatru.

Jak widzieliśmy, między obu twórcami można znaleźć i bardziej szczegółowe paralele. Kantor podobnie jak Wagner wybiera do realizacji swych celów postawę anachroniczną – „są sytuacje, kiedy z awangardy trzeba przejść do ariergardy, żeby bronić nie tego, co ona zdobyła, ale co do zdobycia jeszcze pozostaje” – pisał o jego wyborze Mieczysław Porębski⁵². Podobnie jak Wagner, sam siebie mistyfikuje, bynajmniej nie ukrywając tej skłonności. Tak jak Wagner, rozumie sztukę jako *katharsis*, chce poprzez sztukę świat, jeśli nie ulepszyć, to ocalić. Jest przekonany o swojej genialności, czuje się predestynowany, mówi o swoich wyrzeczeniach i ofierze. Wymyka się wreszcie zręcznie interpretacjom, zmieniając ciągle fronty i pojęcia, którymi rządzi się jego własny rozwój.

Kantor zdaje się zatem dokładnie spełniać ów idealny model współczesnego wagnerysty, przedstawiony przez Gabriele Förg. Poza jedną, jakże istotną cechą: nie odwołuje się ani do pojęcia Gesamtkunstwerku, ani tym mniej do Wagnera.

⁴⁸ Kantor (przyp. 14), s. 139.

⁴⁹ Puzyna (przyp. 33), s. 105.

⁵⁰ Kantor (przyp. 6), s. 237.

⁵¹ „Kocham Kantora jak Wagnera ...”. Z dr Karlem Gerhardtem Schmidtem z Norymbergi rozmawia Krzysztof Miklaszewski, „Dziennik Polski”, 31. 05. 1985.

⁵² Porębski (przyp. 18), s. 337.

Z tradycją Gesamtkunstwerku twórczość Kantora wiązał już wcześniej Denis Bablet. Sąd swój oparł jednak na dwóch rozbieżnych założeniach. Z jednej strony twierdził słusznie, że kantorowska idea teatru autonomicznego „jest nieodłączna od globalizującej koncepcji teatru, idei teatru totalnego”, z drugiej zaś – odwołując się do notatki Kantora z roku 1957, że „wszystkie elementy ekspresji scenicznej, słowo, dźwięk, ruch, światło, kolor, forma są oderwane od siebie, stają się niezależne, wolne, nie objaśniają się już wzajemnie, jedne drugich nie ilustrują” – uznał, że zasadą konstytutywną spektakli Kantora jest heterogeniczność. „Kantor – pisze francuski badacz – uznaje jedność i kompleksowość dzieła sztuki oraz wyrabia sobie pewną ideę teatru totalnego, ale jednocześnie tak jedność, jak totalność wykluczają w jego oczach jednorodność”⁵³.

Nasz pogląd różni się od poglądu Bableta. Nie można bowiem mówić o Gesamtkunstwerku tam, gdzie zasadą jest heterogeniczność, dezintegracja. Zasadom tym był teatr Kantora istotnie podporządkowany aż do połowy lat siedemdziesiątych, kiedy to dochodzi w jego twórczości do znamiennej przemiany. Następuje odwrót od wcześniejszych metod i założeń, Kantor redefiniuje ideę dzieła artystycznego i cele sztuki.

Wtedy właśnie artysta, który wcześniej głosił całkowitą autonomię wszystkich elementów teatru i konsekwentnie odżegnywał się od posądzeń o tendencje integracyjne – zaczyna myśleć o s y n t e z i e, o jedności. Komentując swoją drogę do Teatru Śmierci, Kantor napisze wyraźnie: „Im bardziej się jest dojrzałym, tym lepiej się widzi, że granice pomiędzy różnorodnymi dyscyplinami zanikają. Stajemy w obliczu całości. Oczywiście nie piszę nigdy wierszy, bo wiem, że nie stanę na wysokości zadania. Czuję się bardziej swobodny z moimi pędzlami, ale utrzymuję się w przeświadczeniu, że te same prawa kierują poezją, muzyką, malarstwem i wszystkimi sztukami”⁵⁴.

TADEUSZ KANTOR'S GESAMTKUNSTWERK – BETWEEN THE AVANT-GARDE AND THE MYTH

Summary

A synthesis of the arts is in artistic circles something like a sea serpent. It is constantly talked about, but it is not be seen at all – wrote in 1964 Michel Ragon, emphasizing that we meet here with desires rather than with actual results. This artistic obsession, preoccupying creators with different intensity and in different variants at least since the time of Wagner, found its unexpected realization in Kantor's Theatre of Death. Unexpected because contrary to the statements reiterated by the artist himself. On the other hand, necessary since – as I prove in the present paper – ensuing from the dynamics of the inner development of creative activity of the author of *The Dead Class*.

⁵³ Bablet, *Le jeu ...* [w:] Kantor (przyp. 6), s. 19.

⁵⁴ T. Kantor, *Ma voie vers le Théâtre de la Mort*, „Annuaire International du Théâtre”, 1978, s. 22.



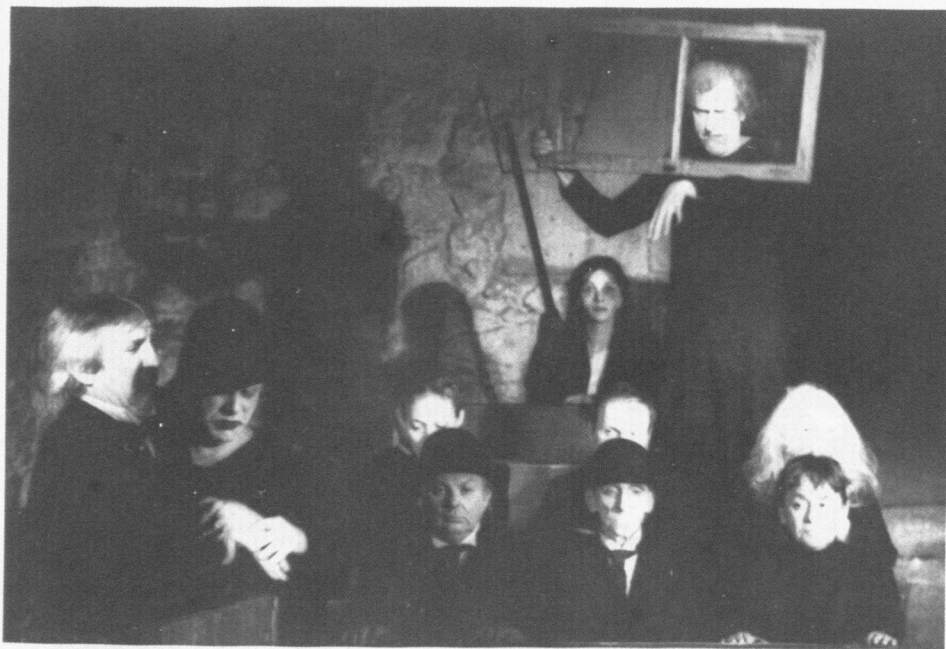
1. T. Kantor, *Kurka wodna* (1967). Spektakl w Domu Biednych, Festiwal w Edynburgu 1972



2. T. Kantor, *Nadobnie i koczodany* (1972). Spektakl w Domu Biednych, Festiwal w Edynburgu 1973



3. T. Kantor, *Umarła klasa* (1975). Spektakl w Krzysztoforach, Kraków, 8 grudnia 1991r. w 1. rocznicę śmierci artysty



4. T. Kantor, *Umarła klasa* (1975). Spektakl w Krzysztoforach, Kraków, 8 grudnia 1991 r. w 1. rocznicę śmierci artysty



5. T. Kantor, *Umarła klasa* (1975). Spektakl w Krzysztoforach, Kraków, 8 grudnia 1991 r. w 1. rocznicę śmierci artysty



6. T. Kantor, *Umarła klasa* (1975). Spektakl w Krzysztoforach, Kraków, 8 grudnia 1991r. w 1. rocznicę śmierci artysty