Originalveröffentlichung in: Grzybkowska, Teresa (Hrsg.): Mit Odysa w Gdańsku. Antykizacja w sztuce polskiej, Gdańsk 2000, S. 182-190

Anna Baranowa

ITAKA ROKU 1944
Powrót Odysa według Tadeusza Kantora

„Każde pokolenie ma swój antyk".
Tadeusz Sinko

Nie ma zgodności co do znaczenia antyku w sztuce XX wieku. Udo Reinhardt w artykule stanowiącym próbę systematyzacji tematów mitologicznych w naszym stuleciu wskazuje na diametralną zmianę ich funkcji[1]. Mit utracił w świecie współczesnym swoją regulatywno-normatywną rolę. W sytuacji, gdy dla artystów normą stało się obalanie norm, a więc zgodność z nakazem szeroko pojętej wolności twórczej, mit okazał się jednym z wielu, a nie dominującym, jak niegdyś, polem tematycznym. Reinhardt słusznie podkreśla, iż w związku z tym obecność mitu greckiego w sztuce XX wieku tym bardziej staje się godna uwagi i fascynująca.

Ta marginalizacja tematyki antycznej wiązana jest z wielkim kryzysem tradycji świata zachodniego na progu nowego stulecia. Śmiem jednak sądzić — znając intencje artystów sięgających wówczas do mitologii i literatury grecko-rzymskiej — iż to właśnie wtedy zostało przywrócone mitowi jego właściwe znaczenie[2]. W wieku XIX akademizm doprowadził do wyczerpania nośności tematów mitologicznych, mit stał się kostiumem, doszło do jego zbanalizowania[3]. Moderniści, stymulowani nietzscheańskim nakazem „przewartościowania wszystkich wartości", chcieli dojść do pierwotnej, zatraconej przez kulturę siły mitu. Wymowny jest tutaj, by nie sięgać daleko, przykład Stanisława Wyspiańskiego, który — choćby w cyklu ilustracji do *Iliady* — traktował antyk jako żywy impuls dla wyobraźni. W liście do Lucjana Rydla

---

[1] U. Reinhardt, *Griechische Mythen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Materialen–Typologie–Dokumentation*, [w:] *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, hrsg. von F. Cappelletti und G. Huber-Rebenich, Berlin 1997 („Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa" z. 2), s. 190.

[2] Por.: K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akropolem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996; *Mitologia Malczewskiego*, katalog wystawy, oprac. T. Grzybkowska, Muzeum Czartoryskich, Kraków 1995.

[3] Por.: M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 165–196.

z czerwca 1896 roku pisał: „Otóż *Iliada* i homeryckie epos dzieje się koło mnie obecnie. Taki tam jest las obrazów i w las ten zaczynam wchodzić"[4]. Dla modernistów mit stał się sprzymierzeńcem w ich dążeniu do prawdy i pełni artystycznego wyrazu. Tak pojęty mit można zdefiniować, używając słów Witolda Dobrowolskiego, jako „płód poetyckiej i artystycznej imaginacji, z całym jej subiektywizmem i autonomizmem"[5].

Twórcza recepcja antyku zainicjowana na przełomie XIX i XX wieku przez modernistów znalazła swoją kontynuację w późniejszych dekadach wieku. Wśród artystów inspirujących się tematyką mitologiczną można wskazać nazwiska wielu tzw. „klasyków współczesności": Kubina, de Chirico, Ernsta, Picassa, Daliego, Massona, Delvaux, Matisse'a, Chagalla, Brancusiego, Zadkina, Laurensa, Dixa, Beckmanna, Arpa[6]. Liczba antycznych zapożyczeń, wysoka na początku stulecia, osiąga kolejną, choć mniej wyrazistą kulminację około roku 1950[7], by ponownie wzrosnąć w ostatnich dekadach stulecia wraz z „głodem obrazów" oraz głodem nowych i starych treści w szerokim kręgu artystów łączonych z postmodernizmem[8].

Udo Reinhardt, dokonując typologicznej klasyfikacji dwudziestowiecznych nawiązań do antyku, wskazuje na specyficzną cechę: niechęć artystów do podejmowania wielkich bohaterskich tematów, tak rozpowszechnionych w poprzednich stuleciach. Czyżby zmierzch bohaterów i bogów[9]? Sięgając do wydanego nie tak dawno oxfordzkiego przewodnika, stanowiącego kompendium wiedzy o klasycznej mitologii w sztukach na przestrzeni ostatnich siedmiuset lat[10], zauważamy w naszym wieku szczególną popularność wybranych tematów. Należy do nich historia Odysa, a zwłaszcza jej finał: p o w r ó t O d y s a. Wypada jednak zaznaczyć, że w tym wyczerpującym słowniku zabrakło nazwiska Tadeusza Kantora. Można go uznać za wielkiego nieobecnego, gdyż temat mitologiczny — właśnie temat Odysa — okazał się dla jego twórczości konstytutywny.

---

[4] S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. II: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, w oprac. L. Płoszewskiego i M. Rydlowej, Kraków 1979, s. 347 (list 65 z 24 czerwca 1896). Zob. również: T. Gryglewicz, *Kraków helleński Wyspiańskiego*, [w:] *Klejnoty i sekrety Krakowa. Teksty z antropologii miasta*, pod red. R. Goduli, Kraków 1994, s. 81–82.

[5] W. Dobrowolski, *Mity morskie antyku*, Warszawa 1987, s. 7.

[6] Wymieniam według: U. Reinhardt, *op. cit.*, s. 226–227.

[7] Świadczy o tym choćby blok artykułów *Vom Nachleben der Antike* w periodyku poświęconym sztuce nowoczesnej „Das Kunstwerk" Baden-Baden 1950, z. 4, s. 5–24.

[8] R. Rosenblum, *Zu den Quellen des Zeitgeistes*, [w:] *Zeitgeist*, Internationale Kunstausstellung, Künstlerische Leitung: Ch. M. Joachimides, N. Rosenthal, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1982. Zob. także mój artykuł: *Eklektyzm ostatniej dekady*. „Tygodnik Powszechny" 1993, nr 31, s. 10.

[9] U. Reinhardt, *op. cit.*, s. 227.

[10] J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*, t. 1–2, New York 1993.

„Powracający Odys stał się p r e c e d e n s e m i p r o t o t y p e m dla wszystkich późniejszych postaci mojego teatru" — napisał Kantor w 1981 roku[11], komentując *Wielopole–Wielopole*, autobiograficzny spektakl zrealizowany według specyficznie kantorowskich zasad Teatru Śmierci. Jeden z tych, które ich autorowi przyniosły międzynarodowe uznanie. I rzeczywiście. Począwszy od okupacyjnego *Powrotu Odysa* według Wyspiańskiego i jego powtórki na oficjalnej scenie tuż po wojnie, poprzez Teatr Podróży z lat 60. aż po Teatr Śmierci — Kantor w kolejnych repryzach przetwarza mit Odysa, czyniąc z homeryckiego motywu wewnętrzny temat swojej twórczości. Przyjrzyjmy się bliżej punktowi wyjścia tych „Odysowych perypetii"[12], by zobaczyć w jaki sposób antyczny mit służy budowaniu wysoce oryginalnej wizji artystycznej.

*

Gdy studiujemy wypowiedzi Tadeusza Kantora dotyczące okresu okupacji niemieckiej, który w całości spędził w Krakowie, odnosimy wrażenie, iż w tym właśnie czasie sytuuje się mityczny początek jego teatru. Wprawdzie „prehistoria" twórczości Tadeusza Kantora rozpoczęła się wcześniej, na krótko przed wojną, wraz z założeniem Efemerycznego Teatru Marionetek[13], to jednak najważniejsze doświadczenia, dzięki którym zbudował fundamenty swojego dzieła, wiążą się z inscenizacjami *Balladyny* (1943), a zwłaszcza *Powrotu Odysa* (1944) w podziemnym Teatrze Niezależnym. Z perspektywy lat Kantor nazwał ten czas „złotym okresem teatru". Przewodził duchowo i artystycznie grupie młodych entuzjastów sztuki nowoczesnej, którzy pomimo rygorów okupacji i stałego zagrożenia życia potrafili stworzyć — oczywiście w warunkach konspiracji — żywe środowisko[14].

---

[11] T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984, s. 125.

[12] Określenie Kantora, *op. cit.*, s. 110.

[13] T. Kantor, *Metamorfozy*. „Twórczość" 1983, nr 5, s. 99.

[14] Większość z nich rekrutowała się z *Kunstgewerbeschule*, która w warunkach okupacji musiała zastąpić Akademię Sztuk Pięknych. Jak wspomina Marek Rostworowski: „Ta szkoła rzemiosł artystycznych była taką przechowalnią młodych indywidualności. Kantor często tam przychodził i tam właśnie stworzył swoje środowisko artystyczne. Do uczniów należeli Brzozowski, Mikulski, Nowosielski, Kraupe, Skarżyński, Porębski i wielu innych. (...) Można powiedzieć, że wszyscy, których ożywiał duch nowoczesności, byli satelitami Kantora. On był od nas starszy, już uformowany i miał to w naturze, że chętnie ludzi animował, dzielił się swoimi pomysłami". (*Byłem fanem Kantora, z Markiem Rostworowskim rozmawiają Anna i Zbigniew Baranowie*. „Plus Minus", dodatek tygodniowy „Rzeczpospolitej" Warszawa, 9–10 września 1995, nr 36, s. 12). Szerzej o tym środowisku: K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 24–45. Przejmującym, bogatym w szczegóły świadectwem współpracy z Kantorem w tamtym czasie jest nie opublikowane dotąd wspomnienie *Tadeusz* Henryka Jasieckiego, napisane na zamówienie Chrobaka w 1994 roku (maszynopis w posiadaniu Józefa Chrobaka).

Myśmy się bardzo dobrze czuli w czasie okupacji jako twórcy — wspominał Kantor — Ponieważ... nie było żadnej instytucji! Poza okupantem, któregośmy lekceważyli, bośmy byli młodzi... (...) Nie było żadnej instytucji, nie mieliśmy departamentu teatru, miejskiej rady — działaliśmy zupełnie swobodnie w konspiracji, w podziemnym teatrze... Byliśmy sami, byliśmy w takim stanie, w jakim powinien być artysta[15].

To wyznanie — tylko z pozoru brzmiące paradoksalnie — przywodzi na myśl słowa Stanisława Wyspiańskiego, poprzednika Kantora w zwalczaniu fałszywych autorytetów. Obserwując w Paryżu „tych wszystkich malarzy, co babrzą wiecznie po akademiach", pisał: „Szczęśliwi Grecy, nie mieli akademii, ale mieli artystów. Dalibóg, że warto marzyć o takich czasach, o takiej ziemi"[16]. I w jednym, i drugim przypadku pobrzmiewa tak typowa dla artystów XX wieku utopijna tęsknota za „czystym płótnem", za możliwością rozpoczynania od nowa. To uwalnianie wyobraźni spod ciążenia skostniałych form odbywało się u obu twórców poprzez grę z pamięcią. Wyspiański, a po nim Kantor podejmują proceder demitologizacji, przekształcając — każdy na swój sposób — mity i toposy, owe „trwałe struktury" pamięci, które równocześnie odnoszą się do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości[17]. Kierunek demitologizacji świadczy o głębokich przekształceniach tak języka artystycznego, jak przede wszystkim świata, dla którego artyści próbują znaleźć ekwiwalent. Jak słusznie napisał Udo Reinhardt, mit w XX wieku staje się czułym „sejsmografem" przemian *Zeitgeistu*[18].

Długo trwało zanim Kantor zdecydował się na wybór homeryckiego tematu. Wcześniej przymierzał się do *Śmierci Orfeusza* Jeana Cocteau, *Budy jarmarcznej* Aleksandra Błoka, *Nie igra się z miłością* Alfreda de Musseta, *Sześciu postaci scenicznych* Luigiego Pirandella; zamierzał również wystawić własną rzecz o Panu Twardowskim[19]. Jednakże oprócz *Balladyny*, do której pierwsze projekty wykonał jeszcze na Akademii w pracowni Karola Frycza, *Powrót Odysa* był jedynym w pełni zrealizowanym zamierzeniem twórczym. Wizja artystyczna również narastała powoli. Znane są trzy kolejne warianty inscenizacji: pierwszy — z ulicy Skawińskiej, drugi — z ulicy Piłsudskiego

[15] Cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Odys musi powrócić naprawdę...*, [w:] *Tadeusz Kantor. „Powrót Odysa". Podziemny Teatr Niezależny*. 1944, Kraków 1994, s. 4.

[16] Cyt. za: T. Sinko, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s. 303.

[17] Zbliżam pojęcia „mitu" i „toposu", mając świadomość dzielących ich różnic. Bliskie jest mi bowiem dynamiczne ujęcie „toposu" według Ernsta R. Curtiusa, jakkolwiek kontestowane przez teoretyków literatury (por.: J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki" t. LXXIII, z. 1–2, s. 3–23).

[18] U. Reinhardt, *op. cit.*, s. 190.

[19] J. Chrobak, *Szkic do kalendarium Tadeusza Kantora*, [w:] *Tadeusz Kantor. Informel*, katalog wystawy, Starmach Gallery, Kraków, czerwiec–lipiec 1999, s. 61. Wszystkie te próby przypadają na rok 1942.

i trzeci — ostateczny — z ulicy Grabowskiego 3[20]. Tam też, w mieszkaniu Magdaleny Stryjeńskiej (córki Zofii), miała miejsce prapremiera. Jej daty dziennej nie da się jednak precyzyjnie ustalić, prawdopodobnie było to 21 czerwca 1944 r. Odbyły się co najwyżej 3–4 spektakle, w których brali udział: Tadeusz Brzozowski (Odys), Jadwiga Lauowa (Penelopa), Marta Stebnicka (Telemak), Andrzej Cybulski (Pastuch I i jeden z Zalotników), Ali Bunsch (Pastuch II i jeden z Zalotników), Marcin Wenzel (Femios i jeden z Zalotników), Anna Chwalibożanka (Melanto). Oryginalną muzykę do spektaklu napisała Janina Garścia[21].

W *Powrocie Odysa* Kantor znalazł temat *par excellence* wojenny. Jako wychowanek gimnazjum klasycznego znał z pewnością historyczny kontekst mitu Odysa[22]. Czas Odyseusza przypadał na „ciemne wieki" wojen, które zniszczyły mykeńskie społeczeństwo i kulturę[23]. „Epokę Ulissesa" Kantor przeniósł w czas sobie współczesny. Tej aktualizacji podporządkowana jest cała wizja sceniczna. W *Credo*, otwierającym komentarze teoretyczne *Teatr Niezależny* z 1944 roku, Kantor napisał: „Czuję tylko wielkie zobowiązanie wobec epoki, w której żyję, i wobec ludzi żyjących obok mnie"[24]. I dalej: „Aktualność «Powrotu Odysa» wzmagała się z dnia na dzień — / odwrót niemiecki był w pełnym toku — / W dniu premiery radio przyniosło pierwsze wieści o inwazji aliantów"[25]. Kantor zderza dwie sfery, „dwie rzeczywistości": sferę iluzji i sferę prawdy. „Doprowadzić twór teatralny do tego punktu napięcia, gdzie krok jeden dzieli dramat od życia, aktora od widza"[26]. Wyrażony tutaj tak dobitnie program

[20] K. Pleśniarowicz, *op. cit.*, s. 14.

[21] Tamże, s. 15–16; znakomitą muzykę przypomniał ostatnio Józef Chrobak podczas wystawy *Teatr Niezależny Tadeusza Kantora i Kraków w latach 1938–1945*, cz. I–II, Cricoteka i Galeria Krzysztofory, Kraków czerwiec–wrzesień 1999.

[22] Kantor wspomina swoją edukację w tarnowskim I Gimnazjum im. Kazimierza Brodzińskiego (1925–1933), które jako jedno z kilkunastu w Małopolsce utrzymało austriacki jeszcze program typu klasycznego: „Z mitologią, w najstarszym, bo 400 lat liczącym liceum, obcowałem na co dzień" (*Wybór tekstów i wypowiedzi Tadeusza Kantora*, oprac. Zofia Gołubiew, [w:] *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1991, s. 54). Szerzej problem ten porusza: P. Krakowski, *Szkolne lata Tadeusza Kantora*. „Teatr" 1990, nr 7, s. 9–11 (przedruk w: *Hommage à Tadeusz Kantor*, pod redakcją K. Pleśniarowicza, Kraków 1999, s. 33–42). Patrz także mój artykuł o „starożytności" twórcy Cricot 2: *Łzy Kantora*, [w:] *Ars Longa. Materiały z XLVII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS poświęconej pamięci Profesora Jana Białostockiego*, Warszawa 19–21 listopada 1998 (w druku).

[23] Por.: K. A. Raaflaub, *Die Zeit des Odysseus*, [w:] *Götter und Helden der Bronzezeit. Europa im Zeitalter des Odysseus*, 25. Ausstellung des Europarats, Kopenhagen–Bonn–Paris–Athen, 1998–2000, s. 199.

[24] T. Kantor, *Teatr Niezależny. Komentarze teoretyczne*, maszynopis w zbiorach Cricoteki, s. 1. Obszerny wybór tych notatek opublikował W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 141–143.

[25] T. Kantor, *Teatr Niezależny...*, s. 20.

[26] Tamże.

zniesienia granicy między fikcyjną rzeczywistością teatru i rzeczywistością życia będzie obsesją artysty, której podporządkuje swe działania twórcze aż po ostatni, nie dokończony spektakl *Dziś są moje urodziny*[27].

Kantor napisał: „Odys musi wrócić NAPRAWDĘ". Z całą konsekwencją stara się wypełnić to wyzwanie. Najbardziej zadowolony jest z prób:

> Na próbach — notuje — czasami wytwarza się nastrój, w którym to, co dzieje się na scenie (twór sztuczny) staje się r z e c z y w i s t e jak nasza aktualna egzystencja (...). Ciasny pokój, graty zesunięte pod ściany, ci którzy przyszli posłuchać usadowieni, gdzie kto mógł, reflektor wydobywa z półmroku kawałek żółtej podłogi, na jakichś paczkach usadowiła się część aktorów, jednemu z wysoka zwisają nogi, inny rozłożył się na podłodze, na stołku siedzi Odys, obok stoi Pastuch, rozmawiają ze sobą, reszta aktorów słucha, obserwuje, Pastuch myli rolę, powtarza, tamci robią jakieś uwagi, a potem Odys zabija Pastucha, źle, jeszcze raz. / Tekst staje się namacalny, niemal czuję, że ociera się o mnie bardzo blisko[28].

Kantor buduje przestrzeń sceniczną tak, aby „przedmioty iluzji" były „wypierane przez przedmioty realne (dzisiejsze)". Gdy porównujemy kolejne wersje inscenizacji widzimy, jak Kantor stopniowo oddala się od jakichkolwiek aluzji do antycznego świata[29]. Jeszcze w drugim wariancie przedstawione jest „obejście odysowego domu — skała — płot — dom". W wersji ostatecznej mityczna przestrzeń Itaki sprowadzona jest do przestrzeni pokoju, w którym odbywa się spektakl:

> Dookoła ściany pomieszczenia. Puste, nagie i zimne.
> Jedna z odpadłym bokami tynkiem tworzy przeraźliwie wielką,
> koszmarną, białą plamę.
> Od góry zwisa zmurszała belka.
> Na ziemi z żółtych desek ułożone rusztowania.
> Żelazna linia przecina brutalnie pustą przestrzeń.
> Zniszczony i pogięty reflektor jak reszta cywilizacji wyrzucony
> na brzeg tej rozpadającej się rzeczywistości.
> „Widownia" skupiona w kilku punktach.
> W środku bezwładna, ogromna lufa armatnia.
> Nad nią zwisa megafon.
> Oparte o ścianę ogromne, drewniane, zabłocone koło od wozu[30].

Tak wyglądała Itaka roku 1944. Radykalizm tej wizji odbiega daleko od tego, co Kantor robił wcześniej i od tego, co obowiązywało nawet w awangardowym teatrze. Elżbieta Grabska nazywa ten ogołocony pokój Odysa mani-

[27] Por. mój artykuł: *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora — między awangardą a mitem*. „Prace z Historii Sztuki", z. 21, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" t. MCLXXIII, Kraków 1995, s. 83–97.

[28] T. Kantor, *Teatr Niezależny*..., s. 7.

[29] Tamże, s. 22–25.

[30] Tamże, s. 25.

festacją *avant la lettre* „sztuki biednej", *arte povera*[31]. Artysta będzie żywił szczególny sentyment do niektórych przedmiotów umieszczonych w tym „pokoju-składzie", do którego powracał Odys. Były to jego pierwsze *objets prêts*:

> Odkryłem to, co odkrył Marcel Duchamp — pisał po latach. — Odkryłem rzeczywistość. Duchamp uznał pisuar za dzieło sztuki. Ja uznałem zań koło, biedne koło chłopskiego wozu. Brudną podłogę. Kuchenne krzesło, takie jak to, na którym siedzi Penelopa w moim przedstawieniu *Powrót Odysa* według sztuki Wyspiańskiego[32].

Dla Tadeusza Kantora punktem wyjścia w podjętym przez niego procesie demitologizacji był nie Homer, lecz największy polski Homeryda, Stanisław Wyspiański. Nie ma wątpliwości, że swoją oryginalną, wyprzedzającą czas, wizję artystyczną buduje Kantor w opozycji do romantyczno-młodopolskiej stylistyki Wyspiańskiego. Partytura *Powrotu Odysa* z 1944 r. jest tak ułożona, że kolejnym sekwencjom ze sztuki Wyspiańskiego odpowiadają sekwencje w wersji Kantora (w sumie jest ich 10)[33]. Już samo to porównanie pozwala stwierdzić, jak skutecznie odchodzi Kantor od patosu młodopolskiego wieszcza. Przynajmniej w dziedzinie formy.

Kluczowym punktem polemiki z Wyspiańskim jest konstrukcja głównego bohatera.

> Długi czas zastanawiałem się — pisał Kantor — czy Odys Wyspiańskiego nie jest zakonspirowanym łotrem. Bo jakiż jest ostateczny bilans jego czynów, po usunięciu tych wszystkich momentów psychologicznych, tłumaczących, otaczających je oparami mistyki, zacierających ich rzeczywistą wartość. Wojna trojańska była ze strony Greków wyraźną napaścią. Usankcjonowane wyimaginowanymi rytualnymi hasłami — „heroiczne" czyny Odysa zaliczają się jednak do zwyczajnych morderstw. (...) O wiele bardziej pociąga mnie zdemaskowanie mitologicznego herosa[34].

Warto tu jednak podkreślić, że również Wyspiański daleki był od sakralizowania mitycznych bohaterów[35]. Jego Achilles nie jest już uosobieniem „męstwa bez skazy", a homerycki „Odys przemądry" jest właśnie 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 tęsknot i złudzeń (...) nie wierzy w Itakę. Cel, do którego dążył tak wytrwale, od-

---

[31] E. Grabska, *Le cadavre du père, ou deux morales chez les artistes polonais*. „Cahiers du Musée National d'Art Moderne" Paris 1983, nr 12, s. 191. Zob. także: K. Pleśniarowicz, *Odys musi powrócić naprawdę...*, s. 15, 17.

[32] Cyt. za: *Wybór tekstów i wypowiedzi Tadeusza Kantora...*, s. 80.

[33] *Powrót Odysa. Partytura sztuki Stanisława Wyspiańskiego „Powrót Odysa". Teatr Podziemny 1944 r.*, maszynopis w zbiorach Cricoteki.

[34] T. Kantor, *Teatr Niezależny...*, s. 19.

[35] „U Wyspiańskiego ten monolityczny wzór bohatera ulega dezintegracji" podkreśla H. Filipowska, *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa 1973, s. 137.

krywa w nowej Itace, ponadrzeczywistej i do niej kieruje go łódź Charona, przewodnika umarłych[36].

Odys Wyspiańskiego mówi: „ścierwem cuchnie", „zaszedłem w cmentarz", „zabiłem wszystko"[37]. „Powrót Odysa jest czymś w rodzaju Ibsenowskiego epilogu: gdy się zbudzimy pośród umarłych" — napisał Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*[38].

Okazuje się zatem, że kierunek demitologizacji przyjęty przez Kantora jest podobny jak u Wyspiańskiego. Obaj negują sens homeryckiego *oikos*[39] jako miejsca harmonii i rodzinnego szczęścia: Itaka sprowadzona do owego obskurnego, zniszczonego przez wojnę wnętrza nie będzie już *locus amoenus* „kraju młodości", lecz *locus infernalis*. Obaj postępują według starych praw topiki, chcąc uzyskać zabieg ekstrapolacji wartości[40].

Odys Kantora, który według notatek reżyserskich ma być „dzisiejszym człowiekiem, nerwowym, z kompleksami, psychoanalizą, o ruchach «dzisiejszych»"[41] w rezultacie przychodzi jakby z krainy umarłych. Niezwykłe napięcie musiała nieść ze sobą początkowa scena wejścia Odysa. Kantor operuje z maestrią zasadą kontrastów, która w przyszłości stanie się głównym środkiem kształtowania jego spektakli[42]. Tutaj mamy kontrast pomiędzy ostrymi, hałaśliwymi dźwiękami *Paradenmarschu*, wdzierającymi się w ciszę sali z megafonu, a lunatycznym charakterem wejścia Odysa. Artysta szczegółowo je opisuje:

> Od drzwi idzie Odys w starym, potarganym i zabłoconym szynelu,
> w hełmie głęboko nasuniętym, idzie bardzo powoli.
> Jest szary i skurczony.
> Wchodzi w środek.
> Siada na lufie armatniej.
> Odwrócony tyłem staje się jakąś bezkształtną masą.
> I dopiero, gdy padnie słowo: „Troja" — z wolna i z trudem
> podniesie się, odkryje twarz i wyrzuci ze siebie słowa:
> „Odys jestem, wracam spod Troi"[43].

Pozostanie problemem — być może nie do rozwiązania — kim jest kantorowski Odys? W literaturze przedmiotu utrzymuje się przekonanie, iż

---

[36] J. Fabre, *Wyspiański i jego teatr*. „Pamiętnik Teatralny" 1957, z. 3–4, s. 403.

[37] Z aktu III, S. Wyspiański, *Achilleis. Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 248, Wrocław 1984, s. 283.

[38] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, rozdz. XV: *Stanisław Wyspiański*, wyd. II, Lwów 1910, reprint Kraków–Wrocław 1983, s. 532.

[39] Por.: K. A. Raaflaub, *Die Zeit des Odysseus...*, s. 201.

[40] Problem ten w odniesieniu do Kantora porusza Elżbieta Grabska, *Le cadavre du père...*, s. 189–190.

[41] T. Kantor, *Teatr Niezależny...*, s. 14.

[42] Poruszam ten problem w artykule *Łzy Kantora* (w druku).

[43] T. Kantor, *Teatr Niezależny...*, s. 26.

uosabia on żołnierza niemieckiego po klęsce pod Stalingradem w hełmie i płaszczu Wehrmachtu[44]. Umacnia to przekonanie sam artysta, który na przykład w *Lekcjach mediolańskich* z 1986 roku mówi o powrocie Odysa spod Stalingradu[45]. Nie tak jednak odbierano tytułową postać w czasie okupacji i zaraz po wojnie, gdy Kantor przeniósł inscenizację na scenę Starego Teatru. W partyturze *Powrotu Odysa* i wyczerpujących *Komentarzach teoretycznych* ani słowa o teutońskiej proweniencji tytułowego anty-herosa. Franciszek Bunsch, brat Alego Bunscha, który grał — jak wiadomo — w spektaklu i brał udział w przygotowaniach, wspomina, iż „Ali (...) wyklejał z papier-mâché maski zalotników, na formie wyrzeźbionej chyba przez Kantora oraz hełm Odysa, także wylepiany na hełmie polskim z 39 roku"[46]. Tak też odbierał on i inni widzowie sens spektaklu: „jako «opowieść» o żołnierzu-tułaczu w polskim hełmie i płaszczu wojskowym bez pasa — jak jeniec po klęsce"[47]. Czy nie lepiej, wobec tych kontrowersji uznać, że powracający Odys — jak to gdzieś sugerował Kantor — jest „Żołnierzem Nieznanym"[48], żołnierzem wszystkich armii? Istota mitu pozwala uaktualnić wszystko i wszystko zuniwersalizować.

[44] P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 24.

[45] T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Kraków 1991, s. 20.

[46] F. Bunsch, *Pogmatwane początki*, [w:] *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, katalog wystawy, Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, Kraków, grudzień 1998–styczeń 1999, s. 45.

[47] Tamże, s. 47. W podobnym duchu odczytywał powojenną inscenizację w Starym Teatrze (1945) W. Krakowski: „W tej nowatorskiej inscenizacji Odyseusz potraktowany został jako jeniec wojenny, który wraca z oflagu do domu" (cyt. za: J. Chrobak, *Szkic do kalendarium Tadeusza Kantora...*, s. 61).

[48] Według: K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 56.