

Święcicki, Klaudiusz

Motywy historyczne w teatrze Tadeusza Kantora

Dzieje Najnowsze 37/1, 183-189

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Klaudiusz Świącicki
Poznań

Motywy historyczne w teatrze Tadeusza Kantora*

1. Rozumienie tematu, cele pracy, założenie metodologiczne

Przedmiotem rozprawy zatytułowanej *Motywy historyczne w teatrze Tadeusza Kantora* są dwie wzajemnie od siebie zależne kwestie. Pierwsza z nich ukazuje, w jaki sposób uwarunkowania historyczne wpływały na ukształtowanie się teatralnej twórczości Tadeusza Kantora. Druga natomiast zajmuje się miejscem i sposobami funkcjonowania motywów historycznych w kolejnych przedstawieniach oraz etapach rozwoju jego koncepcji scenicznych.

Ewolucja sposobów obecności historii w teatrze Tadeusza Kantora przedstawiona została w odniesieniu do przemian awangardy, ukazanych na tle burzliwej historii XX w. Na twórczość Tadeusza Kantora oddziaływały bowiem nie tylko prądy artystyczne minionego stulecia, lecz także wydarzenia polityczne i społeczne. Wpływy te zaznaczyły się na różnych płaszczyznach i wzajemnie się przenikały. Swój autorski teatr Kantor wywiódł z doświadczeń Wielkiej Reformy — zwłaszcza z jej konstruktywistycznego nurtu. Pozostał do końca w kręgu awangardowych inspiracji, chociaż po *Umarłej klasie* — przedstawienie to rozpoczynało autorski cykl *Teatru Śmierci* — w kolejnych spektaklach dało się zauważyć pewne napięcie formalne. Z jednej strony bowiem artysta wierny był zasadzie konstrukcji przedstawienia z elementów gotowych (w rozumieniu Duchampowskiego *ready made*), z których do najistotniejszych zaliczyć należy: tekst literacki, aktora, obiekt, przestrzeń, ruch, światło. Kantor usiłował za pomocą tych środków budować niezależną rzeczywistość teatralną, ontycznie różną od każdego z tworzących ją składników. Tak wyznaczona przez Kantora przestrzeń autonomiczna dzieła teatralnego wchodziła w różnorakie relacje zarówno z innymi dyscyplinami sztuki, jak i ze światem historii. Z drugiej strony świat przedstawiony w kolejnych spektaklach Tadeusza Kantora ulegał następującym po sobie cyklom konstrukcji i rozbijania tworzących się wątków tematycznych. Konstruując dzieło teatralne, artysta dokonywał dekompozycji różnorodnych motywów, zaczerpniętych — między innymi — z rzeczywistości historycznej. Tworząc swą sceniczną opowieść, sięgał nie tylko do wydarzeń historycznych XX w. i czasów *la belle époque*, lecz wykorzystywał tradycję romantyczną i nawiązywał do dziejów przedrozbiorowej Rzeczypospolitej.

* Rozprawa przygotowana w Instytucie Historii UAM pod kierunkiem prof. UAM dr. hab. Bohdana Lipsa. Recenzentami byli: prof. UAM dr hab. Izolda Kiec (Instytut Filologii Polskiej UAM) i prof. Michał Kobiąka (University of Minneapolis, Minnesota, USA). Obrona miała miejsce 18 VI 2004 r.

Przeszłość w *Teatrze Śmierci* obecna była nie tylko jako przedmiot gotowy, łatwo poddający się rozszyfrowaniu i analizie. Artysta odwoływał się niekiedy do symbolu, otwierającego różnorakie możliwości interpretacyjne. Kolejne spektakle tego cyklu — od *Umarłej klasy* po *Dziś są moje urodziny* — cechuje pewien eklektyzm. W jednym przedstawieniu współlistnieją obok siebie m.in. motywy historyczne z różnych, nieraz oddalonych od siebie, epok. Innego rodzaju przykładem może być fakt, że Kantor sięgał w kolejnych przedstawieniach *Teatru Śmierci* do tak odrębnych tradycji teatralnych, jak tragedia grecka czy średniowieczne misterium. Równocześnie stawiał obok siebie sztukę wysoką z ludycznymi formami ekspresji, wprowadzając elementy cyrkowe i rewiowe.

Pora przejść do przedstawienia celów i założeń pracy. Zasadniczym celem dysertacji jest przedstawienie, w jaki sposób wydarzenia historyczne znalazły swe odzwierciedlenie w twórczości teatralnej Tadeusza Kantora. Spośród różnorodnych koncepcji próbujących określić naturę spektaklu teatralnego przyjmuję dla potrzeb badawczych, że widowisko teatralne jest niezależnym dziełem sztuki, posiadającym swoją własną, immanentną rzeczywistość (świat teatralnej fikcji), rozgrywającą się w czasie i przestrzeni. Relacje między poruszającymi się w określonym czasie i wyznaczonym przestrzeni aktorami warunkują powstanie scenicznego dramatu. Tekst literacki w takiej interpretacji nie jest warunkiem koniecznym zaistnienia dzieła teatralnego. W pracy dzieło teatralne rozumiem więc jako posiadające status autonomicznego — względem pozostałych sztuk oraz rzeczywistości historycznej — fenomenu (zjawiska). Fenomen ten objawia się oglądającemu, który podejmuje wysiłek mentalnej rekonstrukcji świata przedstawionego rozgrywającego się na scenie dramatu. Przyjęta koncepcja traktowania dzieła teatralnego jako widowiska skonstruowana została w oparciu o „Układ S” Zbigniewa Raszewskiego: *Spectamus aliquem quia spectandus est eoque nos spectatores fecit* (Oglądamy to co jest do oglądania i to czyni nas widzami). W tak rozumianym dziele teatralnym pod pojęciem motywu rozumiem najmniejszy z dających się wyznaczyć element konstrukcyjny świata przedstawionego w wyodrębnionej (autonomicznej) przestrzeni teatralnej (otwartej lub zamkniętej). Motywami historycznymi będą natomiast fragmenty pozaartystycznej (dramatycznej, literackiej, plastycznej, muzycznej itd.) rzeczywistości historycznej, przeszłej lub współczesnej, które stają częściami — obok innych — budującymi świat przedstawiony dzieła teatralnego.

Do analizy funkcji motywów historycznych w teatrze Tadeusza Kantora zaprezentowana powyżej teoria dzieła teatralnego wydaje się najbardziej przydatna. Koncepcja autonomii dzieła teatralnego zakłada jego wyodrębnienie zarówno wobec pozostałych sztuk, jak i świata historii. Dotychczasowa refleksja teatrologiczna nad twórczością Tadeusza Kantora, zwłaszcza prace Jana Kłossowicza, Krzysztofa Pleśniarowicza oraz Elżbiety Morawiec, skupiała się raczej wokół relacji: tekst dramatyczny (pisany) — znaczenie motywów literackich jako elementów konstruujących poszczególne spektakle tego artysty¹. Mieczysław Porębski oraz Zbigniew Taranienko odnajdywali znaczenia składników plastycznych w konstrukcji przedstawień². Wyznaczali związki między wyprowadzonym z doświadczeń dwudziestowiecznej awangardy malarstwem Kantora a jego teatrem. Aldona Skibel-Lickel podjęła próbę określenia relacji mię-

¹ Zob. J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991; K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990; idem, *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, Kraków 1994; idem, *Artysta końca wieku*, Wrocław 1997; E. Morawiec, *Wyspiański a „Teatr Śmierci” Tadeusza Kantora*, w: *Mitologie i przeceny*, Warszawa 1982, s. 218-235.

² Zob. M. Porębski, *Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997; Z. Taranienko, *Teatr narracji plastycznej*, „Format” 1994, nr 1-4 (14-17), s. 3-7.

dzy aktorem a przedmiotem w przestrzeni teatru autonomicznego twórcy Cricot 2³. W swych ostatnich książkach Leszek Kolankiewicz poszukiwał natomiast elementów obrzędów⁴.

W tak ujętych analizach obecność motywów historycznych i ich znaczenia w konstrukcji teatru autonomicznego Tadeusza Kantora była traktowana drugoplanowo, zwykle w kontekście analizy wątków literackich oraz plastycznych. W najlepszym wypadku historię traktowano jako jeden ze składników pamięci artysty, zgodnie z przyjętą przez Kantora w *Teatrze Śmierci* metodą przywoływania na scenie klisz umarłego wspomnienia. Nie podejmowano natomiast w szerszym zakresie próby wyznaczenia relacji między światem historii a historiami przywoływanymi w przestrzeni *Teatru Śmierci*. Nie podjęto również — moim zdaniem — w wystarczającym stopniu próby określenia znaczenia kontekstów historycznych w całości twórczości teatralnej Tadeusza Kantora. W tym wypadku ograniczono się jedynie zwykle do jej ostatniego etapu. Podobnie poboczne znaczenie miało ukazanie zewnętrznych uwarunkowań politycznych i społecznych. Specyfika tych uwarunkowań w dużym stopniu wpływała na oryginalność Kantora na tle dokonanych współczesnych mu twórców dwudziestowiecznej awangardy. Nie przedstawiono również w szerszym zakresie problemu znaczenia twórczości Kantora w odniesieniu do przemian kultury polskiej XX stulecia.

Inspiracją dla poszukiwania motywów historycznych oraz ukazania szerszych kontekstów historycznych twórczości teatralnej Tadeusza Kantora były dwie prace: Krzysztofa Pleśniarowicza *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora* (Chotomów 1990) oraz Michała Kobiałki *A Journey Through Other Spaces* (Berkeley 1993). Pierwsza z wymienionych skłoniła mnie do ustosunkowania się wobec podejmowanego przez Pleśniarowicza tematu „nieobecnej historii”, której próba rekonstrukcji w przestrzeni teatru Tadeusza Kantora dokonuje się poprzez klisze pamięci. Krytyczne studium Michała Kobiałki, ukazujące teatr Tadeusza Kantora w szerokiej perspektywie antropologicznej i kulturowej, nakierowało mnie na problem obecności odniesień historycznych jako elementów „rzeczywistości odnalezionej” (*found reality*). Stanowiło ono punkt wyjścia do podjętej przeze mnie próby przedstawienia znaczenia motywów historycznych w teatrze autonomicznym Kantora.

Motywy historyczne były ważnym elementem konstruującym spektakl. Można je połączyć w trzy wątki. Pierwsze z nich układają się w historię intymną, sceniczną projekcję świata osobistych przeżyć artysty. Także tych bohaterów przedstawienia, którzy mieli swe pierwowzory w świecie historii. Drugi wątek dotyczy historii powszechnej, wielkich wydarzeń zmieniających epokę. W teatrze Tadeusza Kantora są one zwykle ukazywane z indywidualnej perspektywy doświadczeń jednostki, próbującej odnaleźć się w gwałtownie zmieniającym się świecie. Do trzeciej grupy zaliczam motywy odnoszące się do tradycji religijnej, mitów oraz tradycji współczesności w określonym kręgu kulturowym — obrzędów, zwyczajów, ceremonii. Kształtują one świat wartości — immanentną rzeczywistość wyobrażeniową — postaci scenicznych.

Ukazane powyżej sposoby obecności kontekstów historycznych kształtujących teatralną twórczość Tadeusza Kantora składają się na moją własną propozycję interpretacyjną. Dotychczasowa literatura przedmiotu — mimo że bardzo bogata i różnorodna — nie przyniosła bowiem takiego ujęcia problemu. Jestem więc przekonany, że szersze omówienie obecności motywów historycznych w teatrze Tadeusza Kantora oraz wpływu uwarunkowań politycznych i społecznych na kształtowanie się kolejnych etapów twórczości przyczyni się do pełniejszej interpretacji dorobku tego jednego z najbardziej reprezentatywnych, moim zdaniem, artystów minionego stulecia.

³ Zob. A. Skibel-Lickel, *Aktor według Kantora*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995.

⁴ Zob. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999; L. Kolankiewicz, *Wielki mały wóz*, 2001.

2. Omówienie zawartości pracy

Rozprawa została podzielona na pięć rozdziałów. Rozdział 1 ma charakter wprowadzający. W pierwszej jego części zająłem się problemem względnej autonomii dzieła teatralnego zarówno wobec literatury oraz pozostałych dziedzin sztuki, jak i rzeczywistości historycznej. Ze względu na temat pracy drugi z tych aspektów znacznie bardziej mnie zajmował. Naukowa refleksja nad nim jest też znacznie bardziej uboższa. Dlatego w drugiej części tego rozdziału podjąłem próbę ukazania relacji wzajemnych między światem przedstawionym dzieła teatralnego a kontekstami i odniesieniami historycznymi w nim obecnymi. W wyznaczeniu miejsca motywów historycznych oraz ukazaniu relacji wzajemnych między dziełem teatralnym a światem historii posłużyłem się przykładami: dramatu greckiego epoki klasycznej, średniowiecznego teatru religijnego oraz teatru nowożytnego *Hamleta* Williama Szekspira. Jestem przy tym świadom schematyczności dokonanego wyboru.

Dzieło teatralne wykazuje swą ontyczną autonomię zarówno wobec tekstu literackiego dramatu, jak i rzeczywistości historycznej. Jest swoistym medium, poprzez które możliwe jest spotkanie obu sfer. Jednocześnie to „bycie pomiędzy” wyznacza autonomię dzieła teatralnego. Przekonanie o niezależności sztuki teatru zaczęło pojawiać się u na przełomie XIX i XX w. Wtedy zrodziło się zjawisko, które przeszło do historii jako Wielka Reforma Teatru. Twórcy oraz teoretycy teatru usiłowali odpowiedzieć na pytanie, czym jest dzieło teatralne, oraz określić jego cechy gatunkowe. Towarzyszyło im pragnienie podkreślenia autonomii dzieła teatralnego wobec innych sztuk, głównie w odniesieniu do tekstu literackiego. Teatr miał być czymś znacznie więcej niż tylko miejscem inscenizacji napisanego dramatu. Równocześnie teatr wprzęgnięty został w wielkie spory światopoglądowe XX w. Próbowano go niejednokrotnie wykorzystać jako miejsce ideologicznej walki o przebudowę świata.

Ważne miejsce w kształtowaniu się pod koniec XIX w. przekonania o konieczności odnowy sztuk teatru zajmowały koncepcje Fryderyka Nietzschego z pierwszego okresu jego filozoficznej aktywności — kultu sztuki. Filozofia Nietzschego okazała się przydatna do analizy przedstawień Tadeusza Kantora z cyklu *Teatru Śmierci*. Analiza kolejnych spektakli — od *Umarłej klasy* po *Dziś są moje urodziny* — pozwala zauważyć silnie zaznaczające się w nich pęknięcie nowoczesności. W każdym z nich artysta dokonuje bowiem próby rekonstrukcji w przestrzeni sceny arkadyjskiego mitu *la belle époque*, świata sprzed nadejścia Heideggerowskich „ostatnich bogów”. Podejmowane próby za każdym razem okazują się daremne. W przywoływanych na scenie teatru Kantora kliszach pamięci nie da się bowiem wymazać zgoła niearkadyjskich doświadczeń XX stulecia — epoki totalitaryzmów i Shoah. Dlatego podejmowana przez bohaterów kolejnych spektakli *Teatru Śmierci* próba uporządkowania własnego, intymnego świata kończy się ingerencją wielkiej historii powszechnej, która dla Tadeusza Kantora zawsze niosła za sobą niebezpieczeństwo zagłady. Ten fatalistyczny mechanizm Kantor określił jako „*entree* wielkiej historii”. Ukazanie sposobu jego oddziaływania na jednostkę jest głównym motywem dwu crotaczy: *Maszyny miłości i śmierci* (1987) oraz *Cichej nocy* (1990).

W rozdziałach II i III zająłem się próbą ukazania wpływu epoki na kształtowanie się osobowości twórczej Kantora, od momentu jego przybycia do Krakowa. Było to miasto szczególnie dla artysty. Przybył do niego w 1933 r., po zdaniu matury w I Gimnazjum im. Kazimierza Brodzińskiego w Tarnowie. W Krakowie mieszkał do końca swych dni — w tekstach teoretycznych określił go mianem Itaki, miejsca powrotu. Wychodzę od próby nakreślenia specyfiki mapy intelektualnej Krakowa lat 30., którą staram się ukazać na tle przemian kulturowych odrodzonej Rzeczypospolitej i — szerzej — Europy dwudziestolecia międzywojennego.

Okres studencki Kantora nie doczekał się do tej pory szerszego i zadowalającego opracowania w literaturze przedmiotu. Dlatego opierając się w dużej części na materiale źródłowym,

podjąłem próbę przeanalizowania tych aspektów życia kulturalnego Krakowa, które, moim zdaniem, miały istotny wpływ na ukształtowanie się nie tylko osobowości twórczej, lecz światopoglądu oraz horyzontów intelektualnych artysty. Wyzaczyłem trzy obszary, których oddziaływanie było pierwszoplanowe. Pierwsza z nich to Akademia Sztuk Pięknych. Niewątpliwie silne było również oddziaływanie środowiska Grupy Krakowskiej oraz związanego z nią Teatru Artystów Cricot.

Najciekawszym przedwojennym dokonaniem teatralnym Tadeusza Kantora była jednak inscenizacja *Śmierci Tintagilesa* — symbolistycznego dramatu Maurycego Maeterlincka. Puryzm konstrukcyjny wzmagał w nim oddziaływanie symbolu. W spektaklu silnie zaznaczył się nurt katastrofizmu.

W dalszej części rozdziału II zajmuję się aktywnością teatralną Tadeusza Kantora w latach II wojny światowej jako twórcy i reżysera Podziemnego Teatru Niezależnego. Poczucie wypełniającego się fatum historii towarzyszyło jego wojennym spektaklom. W sposób istotny wpłynęło na koncepcje inscenizacyjne zarówno *Balladyny*, jak i *Powrotu Odysa*. Stworzony przez Tadeusza Kantora teatr — początkowo niewielkie przedsięwzięcie grupy młodych entuzjastów sztuki, którym wojna przeszkodziła w swobodnej kontynuacji poszukiwań własnego oblicza twórczego — okazał się jednym z ważniejszych w Krakowie ośrodków wolnego życia artystycznego.

Rozdział III poświęcam próbie analizy postawy Tadeusza Kantora wobec zmian ustrojowych, które nastąpiły w Polsce po II wojnie światowej. Między rokiem 1945 a 1948 usiłował on, wspólnie z Marią Jaremianką i Mieczysławem Porębskim, bronić wolności sztuki przed zakusami coraz bardziej totalitarnej władzy. W 1945 i 1946 r. brał udział w zorganizowaniu dwóch wystaw Grupy Młodych Plastyków (zawiązanej jeszcze w 1943 r.). W październikowej „Twórczości” z 1946 r. opublikował, wspólnie z M. Porębskim, artykuł pt. *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi (Pro domo sua)*. Autorzy wystąpili w nim z hasłem wprowadzenia do malarstwa idei „spotęgowanego realizmu”, który wykorzystywałby innowacje plastyczne awangardy. Później próbowano dopatrzeć się w retoryce tego artykułu próby pogodzenia hasel nowej sztuki z polityką kulturalną komunistycznej władzy. W zamierzeniu autorów była to jednakże próba obrony sztuki. Prezentacją powojennych prac młodych artystów z Krakowa, Warszawy, Łodzi i Poznania była otwarta 19 XII 1948 r. w krakowskim Pałacu Sztuki wystawa sztuki nowoczesnej. Podczas zjazdu plastyków w Nieborowie, który odbył się 12 i 13 II 1949 r., Kantor należał do nielicznych, którzy bronili swobody twórczej. Podobnie postąpił podczas czerwcowego zjazdu ZPAP w Katowicach (27-29 VI 1949 r.). Wraz z M. Jaremianką ostro wystąpił przeciwko zadekretowanemu wtedy socrealizmowi. Wystąpienie to spowodowało wyeliminowanie obojga z oficjalnego życia artystycznego.

Okres socrealizmu nie złamał osobowości twórczej Tadeusza Kantora. Dopóki było to możliwe, walczył w obronie wolności artystycznej wypowiedzi. Potem starał się jak najmniej angażować w proces wprowadzania i upowszechniania założeń realizmu socjalistycznego. Dlatego w czasach stalinizmu spadła jego oficjalna aktywność jako twórcy i animatora polskiej kultury w dziedzinie sztuki plastycznej. Wybierając wierność awangardowej estetyce, skazał się na niebyty w oficjalnym życiu artystycznym jako malarz. Jako scenograf wykazał minimum serwilizmu wobec socrealistycznych dogmatów. Wykonane w tym okresie dekoracje i kostiumy wyróżniają się pozytywnie na tle panującego schematyzmu rozwiązań scenograficznych w teatrze. Do realistycznej formy przemyślał rozwiązania postkubistyczne.

Ostatnie dwa rozdziały poświęciłem analizie motywów historycznych — i szerzej kontekstów historycznych — obecnych w poszczególnych spektaklach Tadeusza Kantora zrealizowanych w teatrze Cricot 2. Ten najbardziej znany etap twórczości artysty staram się ukazać na tle

przemian politycznych i społecznych Polski lat 1956-1990. Wychodzę od próby analizy Kantorskiej przestrzeni Realności Najniższej Rangi, która wyznacza względną autonomię jego teatru w relacji zarówno wobec inscenizowanych w latach 1956-1975 dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza, jak i rzeczywistości historycznej. Istotnymi składnikami Realności Najniższej Rangi były przedmioty gotowe. Artysta zaliczył do nich zarówno tekst literacki, aktora, jak i umieszczone w przestrzeni teatralnej obiekty. Szczególne miejsce zajmują pośród nich manekiny.

Rok 1975 stanowi przełom w twórczości teatralnej Tadeusza Kantora. Artysta odchodzi od awangardowej koncepcji czasu. Wraz z *Umarłą klasą* w teatrze Tadeusza Kantora zaczyna dominować czas cykliczny, właściwy dla klasycznego pojmowania kultury. Czas przedstawień staje się czasem powrotu. W przestrzeni teatru Kantora zaznacza się obecność wspomnienia, przeszłości.

Między *Umarłą klasą* a *Wielopolem*, *Wielopolem* krystalizuje się w twórczości Tadeusza Kantora koncepcja teatru jako obszaru przywoływania przeszłości. Przeszłość zostaje u Kantora zamknięta w kliszach pamięci. Ten proces, umożliwiający zaistnienie Teatru Śmierci, można interpretować jako sceniczną projekcję fantazmatów artysty. W *Umarłej klasie* próbą powrotu do zapoznanego wieku złotego jest arkadyjski mit *felix Austrii*. W seansie czasy panowania Franciszka Józefa zostają przywołane poprzez wyśpiewywany przez Pedla w czasie przeszłym dokonany hymn Austro-Węgier. Koniec ułożonego, spokojnego galicyjskiego świata obwieszcza Sprzątaaczka, czytając na głos fragment krakowskiego „Czasu” z końca czerwca 1914 r., mówiący o zabójstwie w Sarajewie arcyksięcia Franciszka Ferdynanda. Czas wielkiej wojny przywołują także Markietanka oraz żołnierz w austriackim mundurze. Przerwaną przez Shoah historię galicyjskich Żydów wspominają uczniowie klasy umarłej, intonując pieśń w języku jidysz. Bohaterowie *Umarłej klasy* mieli swe pierwowzory w świecie historii. Dlatego dokonują próby zestawienia świata przedstawionego spektaklu z rekonstrukcją czasów szkolnych Tadeusza Kantora, spędzonych w I Gimnazjum im. Kazimierza Brodzińskiego w Tarnowie.

W oparciu o analizę *Wielopola*, *Wielopola* ukazują, w jaki sposób Wielopole Skrzyńskie — rodzinną miejscowość artysty — zaistniało w *Teatrze Śmierci*. Ważne miejsce zajmuje odtworzenie dziejów rodziny Tadeusza Kantora, które przedstawiciele po latach zostali przywołani właśnie w tym spektaklu. Ważną funkcję w przedstawieniu pełni również *historia sacra*, na którą składają się motywy zaczerpnięte zarówno z tradycji chrześcijańskiej, jak i z judaizmu.

Osobne miejsce w pracy zajmuje próba wyznaczenia związków teatru Tadeusza Kantora z tradycją klasyczną. Dokonują tego w oparciu o analizę spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*. W teatrze Kantora egzemplifikacją mitu wiecznego powrotu jest postać Odysa. Spektakl ten jednocześnie obnaża konstrukcję *Teatru Śmierci*. Zbudowany z cytatów dawnych przedstawień, jest dziełem zamykającym w cyklicznej koncepcji czasu całą twórczość Tadeusza Kantora.

W *Dziś są moje urodziny*, ostatnim, niedokończonym spektaklu, artysta zamyka przywołaną w przestrzeni *Teatru Śmierci* w ramach obrazów, wypełniających sceniczną przestrzeń. Analizując ten spektakl, odwołuję się do koncepcji Rolanda Barthesa na temat fotografii jako medium rozpoczynającego proces rekonstrukcji pamięci.

3. Wnioski i postulaty badawcze

Motywy historyczne pełniły istotną rolę w teatrze Tadeusza Kantora. Pod względem formalnym były jednym z elementów konstrukcyjnych spektakli. Współtworzyły rzeczywistość sceniczną dzieła teatralnego. W przestrzeni *Teatru Śmierci* przeszłość pojawiała się poprzez klisze pamięci. Stąd sceniczna nieciągłość poszczególnych narracji historycznych, rwanie i porzu-

canie wątków. Kantor sięgał do osobistych przeżyć. Ukazywał na scenie przeszłość swej małej ojczyzny. Z tej perspektywy oceniał wielkie wydarzenia historyczne. Podejście artysty do historii było typowo indywidualistyczne, naznaczone przy tym egzystencjalnym pesymizmem. Wielkie wydarzenia historyczne widział z perspektywy zagrożenia egzystencji jednostki, która próbuje odnaleźć się w gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości. Miejscem ocalenia indywidualnego ludzkiego życia okazała się dla Kantora sztuka — i szerzej — kultura. Ważny element stanowiło sięganie do wątków religijnych, szczególnie judaizmu i chrześcijaństwa. Lecz często obecne w spektaklach, nie wynikały z fideistycznego światopoglądu artysty. Były raczej częścią kulturowej tożsamości scenicznych bohaterów. Podobnie jak zresztą odwoływanie się do motywów zaczerpniętych z tradycji klasycznej. Właściwa dla greckiej tragedii cykliczna (kolista) koncepcja czasu posłużyła mu do egzemplifikacji pod postacią Odysa mitu wiecznego powrotu, dzięki któremu czas przeszły dokonany mógł zostać przywołany powtórnie w przestrzeni *Teatru Śmierci*.

Mam świadomość wielu luk przeprowadzonych badań. Kończąc, chciałbym jednak pokusić o sformułowanie paru postulatów badawczych, które warto podjąć w przyszłości. Nie do końca rozpoznany jest wpływ na młodego Tadeusza Kantora środowiska kolorystów w latach 30. Głębsze analizy wymagają zaznaczone w pracy związku między przedwojennym Teatrem Artystów Cricot a powstałym w 1955 r. Teatrem Cricot 2. Nie przeprowadzono do tej pory analizy uwarunkowań zewnętrznych działalności Podziemnego Teatru Niezależnego, jego związków z Polskim Państwem Podziemnym, zwłaszcza ze środowiskami niezależnej kultury polskiej, np. z krakowskim Teatrem Rapsodycznym Kotlarczyka. Jeśli chodzi o lata okupacji wyjaśnienia wymaga postawiony przez Anettę Rybicką problem udziału Tadeusza Kantora w działalności Instytutu Niemieckiej Pracy Wschodniej⁵. Warto byłoby również zająć się niełatwą próbą wyznaczenia miejsca i funkcji szeroko rozumianych kontekstów historycznych w inscenizacjach Kantora dokonanych w teatrach dramatycznych. Pod tym względem nie zanalizowana w sposób zadowalający jest również jego twórczość malarska. Pobieżnie w gruncie rzeczy jest traktowany wpływ wydarzeń historycznych na działalność II Grupy Krakowskiej. Ciekawe byłoby również zajęcie się relacjami między silnie zaznaczonym w *Teatrze Śmierci* biografizmem — rozumianym jako próba artystycznej projekcji przez twórcę na scenie własnych doświadczeń życiowych — a problem przetwarzania, autokreacji tychże doświadczeń w przestrzeni sceny. Podobnie zresztą rzecz się ma i z fragmentami biografii pozostałych postaci scenicznych. Rozszerzając to zagadnienie, warto byłoby wreszcie zająć się próbą wyznaczenia sposobów przetwarzania ukazywanych w poszczególnych spektaklach *Teatru Śmierci* mikrohistorii w historii sceniczne, konstruuje świat przedstawiony składających się na ten cykl spektakli. Wyznaczone przeze mnie pola badawcze — choć jest ich znacznie więcej — wydają mi się najistotniejsze. Mogą one stanowić punkt wyjścia do dalszych dociekań, poszerzających horyzont interpretacyjny twórczości Tadeusza Kantora.

⁵ Zob. A. Rybicka, *Instytut Niemieckiej Pracy Wschodniej*, Warszawa 2002, s. 170; J. Chrobak opublikował ostatnio kalendarium życia i twórczości Tadeusza Kantora, obejmujące lata okupacji. Wnosi ono wiele istotnych informacji na temat artysty. Zob. „Powrót Odysa” i *Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*, cz. I, red. J. Chrobak, E. Kulka, T. Tomaszewski, Kraków 2004.