

# Paweł Stangret

---

## Cytat teatralny w twórczości Tadeusza Kantora

---

Colloquia Litteraria 2/7, 35-59

---

2009

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PAWEŁ STANGRET

## CYTAT TEATRALNY W TWÓRCZOŚCI TADEUSZA KANTORA

Seminarium prowadzone przez Tadeusza Kantora w 1986 r. w Scuola d'Arte Drammatica w Mediolanie kończyło się spektaklem *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* (pokazy 21, 22 i 23 lipca w Sala Azzurra – na szkolnej scenie), który dla wszystkich zaangażowanych w niego studentów był pracą dyplomową<sup>1</sup>. Kantor już przystępując do wykładów wiedział, że zostaną one wydane w formie książki z jego rysunkami. Nie narzucał jednak studentom gotowych koncepcji – pomysł, że sytuacją wyjściową spektaklu będzie ceremonia zaślubin, zaproponowali właśnie oni. Artysta pracował więc równoległe nad kilkoma zadaniami: prowadził wykłady i jednocześnie na ich podstawie pisał książkę, rysował podczas zajęć i przygotowywał rysunki do publikacji, nauczał i robił spektakl – wykłady i próby przeplatały się ze sobą. Kantor mówił po polsku i był tłumaczony symultanicznie. W archiwum Scuola d'Arte Drammatica znajdują się płyty audio, na których zarejestrowano te warsztaty<sup>2</sup>. Słuchając ich, moż-

---

<sup>1</sup> W seminarium trwającym od 25 czerwca do 25 lipca uczestniczyło dwunastu studentów III roku Wydziału Aktorskiego i dwóch asystentów reżysera w Scuola d'Arte Drammatica. Wśród słuchaczy byli też Patrizia Valduga i poeta Giovanni Raboni. Zajęcia zostały zorganizowane we współpracy z Piccolo Teatro oraz CRT Teatro dell'Arte, a były rejestrowane przez studentów Centrum Szkolenia Zawodowego Technik Filmowo-Telewizyjnych Rady Miejskiej Mediolanu. Wykłady nagrywano na taśmy magnetofonowe, notatki dla archiwum Cricoteki sporządzała Anna Halczak. W przedsięwzięciu uczestniczyła także Ludmiła Ryba, aktorka Cricot 2 jako tłumaczka oraz Wiesław Borowski, który pełnił rolę konsultanta.

<sup>2</sup> Podczas mojej kwerendy w Mediolanie, Lia Cotarella zgodziła się je skopiować. Dzięki jej uprzejmości, od czerwca 2008 r. nagrania znajdują się także w archiwum Cricoteki w Krakowie.

na się przekonać, jak silnie w twórczości Kantora przenikają się teoria z praktyką.

W 1988 r. wykłady wydano w formie książkowej po włosku<sup>3</sup>, dwa lata później – po francusku<sup>4</sup>. Polska wersja książki ukazała się w 1991 r.<sup>5</sup> (tekst był gotowy już w 1986). *Lekcje mediolańskie 1986* są wyjątkową pozycją w pisarstwie Tadeusza Kantora – od początku pomyślane były jako autonomiczna publikacja, a jednym z jej głównych tematów są relacje słowa z innymi dziedzinami sztuki.

Pytanie, które chciałbym postawić w tym szkicu, brzmi: czy stylizacja i intertekstualność możliwe są w dziele teatralnym? I jak obie te kategorie realizowane są w teatrze? Zajmę się tymi problemami wychodząc od przykładu *Ślubu w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* oraz *Maszyny miłości i śmierci*<sup>6</sup>. Robiąc spektakl „w manierze”, artysta siłą rzeczy kieruje uwagę widzów na styl. Samo to określenie już mówi nam coś o intencji artysty, jaką jest swego rodzaju naśladownictwo, kontynuacja wymienionych w tytule kierunków artystycznych. Słownik języka polskiego w następujący sposób rozwija hasło „maniera”:

Charakterystyczna, zwykle irytująca cecha zachowania się jakiejś osoby, nawyk, przyzwyczajenie. [...] Specyficzny, charakterystyczny dla określonego kręgu lub artysty sposób tworzenia. [...] Mechaniczne powielanie wzorów, środków artystycznych czyichś lub własnych.<sup>7</sup>

„Maniera” zakłada więc tworzenie w nieaktualny sposób, jest „odczuwana jako przejaw wtórności”<sup>8</sup>. Także w terminologii plastycznej oznacza wtórność, używanie form w sposób zrutyinizowany<sup>9</sup>. W kon-

<sup>3</sup> Tadeusz Kantor, *Lezioni milanesi*, tłum. Ludmila Ryba, Mediolan 1988.

<sup>4</sup> Tadeusz Kantor, *Leçons de Milan*, tłum. Marguerite Pozzoli, Paryż 1990.

<sup>5</sup> Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie 1986*, Kraków 1991.

<sup>6</sup> Premiera *Maszyny miłości i śmierci* miała miejsce w 1987 r. w Kassel.

<sup>7</sup> *Uniwersalny słownik języka polskiego*, pod red. Stanisława Dubisza, t. 2, Warszawa 2003, s. 556.

<sup>8</sup> Michał Głowiński, *Maniera literacka*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, wyd. III popr., Wrocław 2000, s. 292.

<sup>9</sup> *Maniera*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. Stefana Kozakiewicza, Warszawa 1969, s. 225.

tekście inscenizacji *Ślubu w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* – spektaklu dyplomowego – zabieg wykorzystania „gotowego” stylu jest całkowicie zrozumiały. Kantor musiał schematycznie potraktować teatralną estetykę obu prądów.

Dla całego omawianego przeze mnie przedsięwzięcia (wykłady, książka, rysunki, spektakl) bardzo ważny jest problem stylizacji i konwencji artystycznej. Wydaje się, że autor posunął się do ostateczności określając swoje dzieło sztuki, jako robione „w manierze”. Oczywiście, należy tu uwzględnić jakość perswazyjną wykładów. Ponieważ Kantor chciał nauczyć studentów, czym jest konstruktywizm i surrealizm, pokazał na scenie najważniejsze – według niego – elementy charakteryzujące te kierunki. Zarówno w tekście książki, jak w *Ślubie...* wykorzystał cytaty jako formę twórczości artystycznej. Charakter tych przywołań jest specyficzny. Kantor odwołuje się nie do konkretnych dzieł, lecz do głównych idei obu interesujących go kierunków.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań jest dla niego teoria prądów awangardowych, dlatego *Lekcje mediolańskie* określić można jako „jeden z manifestów, jakie Kantor pisał przez całe swe życie twórcze”<sup>10</sup>. Powstały one w wyniku refleksji na temat znaczenia konstruktywizmu i surrealizmu w sztuce XX w. Teoretyczny aspekt zarówno wykładów, jak i wieńczącego je spektaklu odgrywa dużą rolę dla artysty – praktyka. Sam określa on metodę, za pomocą której odwołuje się do historycznej estetyki, stylizując swoje wypowiedzi artystyczne. Mówi, czym dla niego jest przywołanie konwencji, stylu teatralnego:

Konwencją nazywam pewien styl z określoną teorią, przecież Meyerhold pisał masę teoretycznych rzeczy, a Piscator po prostu tworzył kodeks postępowania. Ten kodeks jest bardzo potrzebny, dlatego się go tworzy. Ja sobie nie wyobrażam, żeby można było tworzyć, że tak powiem spontanicznie, intuicyjnie.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Agata Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie*, Poznań 2007, s. 195.

<sup>11</sup> *O kondycji aktora*, rozmowa Krzysztofa Miklaszewskiego z Tadeuszem Kantorem, w: Krzysztof Miklaszewski, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa 2007, s. 215.

Czy na podstawie *Ślubu...* da się ustalić, czym jest „cytowanie stylu” w teatrze? Wypowiedź Kantora może zaskakiwać, zwłaszcza, że wielokrotnie określał on swoją twórczość jako ryzykowną, spontaniczną i intuicyjną. Być może jednak ważny jest kontekst – cały mediolański projekt.

Aby można było mówić o „manierze”, o konwencji, potrzebna jest bowiem obecność metarefleksji. Właśnie na drodze analizy i interpretacji artysta ma możliwość zacytowania konkretniej poetyki teatralnej. O charakterze przedstawienia przesądza więc to, jak określimy zabiegi zastosowane przez Kantora. Posłużenie się kategorią stylizacji akcentuje stosunek twórcy do tradycji i dialog z nią. Odwołania do minionych poetyk zawsze polegają na przywołaniu stylu zinterpretowanego, a nie powtórzonego dosłownie<sup>12</sup>. Posłużenie się kategorią cytatu stylistycznego wymaga odwołania do całych struktur<sup>13</sup>, a więc poetyk zaczerpniętych z obu kierunków awangardowych. W przypadku *Ślubu...* możemy mówić o jednym i drugim typie odwołań, jednak każde z nich decyduje o innym aspekcie omawianego spektaklu.

Stosunek Kantora do konstruktywizmu jest skomplikowany. Z jednej strony powołuje się on na artystów i na metody twórcze powstałe w obrębie tego prądu, z drugiej zaś bardzo często akcentuje swój sprzeciw (precyzując, czego dotyczy) wobec obowiązującym w nim regułom. Ambivalencja postawy Kantora w tym zakresie powoduje pewne trudności z interpretowaniem jego postępowania. Artysta powie: „Różne stylizacje konstruktywizmu – a takich było pełno, zwłaszcza w teatrze – są niedobre”<sup>14</sup>. Wynika z tego, że przywołanie stylu konstruktywistycznego jest możliwe tylko wtedy, gdy pokaże się to, co było w nim ważne i co przetrwało. Do konstruktywizmu zostają wprowadzone „korekty”. Takie zjawisko Harold Bloom określał

<sup>12</sup> Por. Michał Głowiński, *Tradycja literacka*, w: *Intertekstualność, groteska, parabola*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. V, Kraków 2000.

<sup>13</sup> Danuta Danek, *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, w: tejeż, *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

<sup>14</sup> Tadeusz Kantor, *Konstruktywizm w teatrze*, wykład wygłoszony w warszawskim klubie „Stodoła” w marcu 1979 r. z okazji pokazu spektaklu *Abominable A Achille Perilliego*. Broszura z tekstem w oprac. Jerzego Karpińskiego i Janusza Marka, wydrukowana po śmierci Kantora, znajduje się w archiwum Jerzego Karpińskiego.

mianem clinamenu. Chodzi o to, że artysta uznaje poprawność danego stylu jedynie do pewnego momentu. Następnie dochodzi do wniosku, że styl historyczny poszedł złą drogą, ponieważ powinien rozwinać się tak, jak nakazuje mu artysta późniejszy<sup>15</sup>. W takim postępowaniu zawiera się jednocześnie admiracja dla awangardy i bunt wobec niej.

Korekty wprowadzone zostają również do poetyki surrealistycznej. „Chociaż wywodzę się z surrealizmu (pojęcie absolutnej wolności), to z drugiej strony zaprzeczałem wyobraźni zrodzonej ze snu”<sup>16</sup> – powie Kantor. Dlatego właśnie drugą część spektaklu przygotowuje sam. Chce bowiem zaprezentować surrealizm w odpowiedniej interpretacji. Elementy teorii nadrealistycznych są ważniejsze aniżeli przywołanie jakiejś określonej estetyki, którą w przypadku tego (wieloaspektowego i bardzo zróżnicowanego wewnątrznie) prądu trudno sformułować – a tym samym zacytować. Autor zaznaczył, że surrealizm w *Ślubie...* obecny jest jedynie w fabule drugiej części spektaklu. Dodatkowo podkreślał częste odwołania do malarstwa Chirico i nurtu, który można określić jako metafizyczny<sup>17</sup>. Kantor nie chce więc przywoływać poetyki surrealizmu, lecz pokazać na scenie jego idee, teoretyczną i historyczną interpretację jego znaczenia w sztuce<sup>18</sup>.

Omawiając mediolański spektakl należy się zastanowić, czym jest styl w teatrze. Druga kwestia to, czy może on zostać skopiowany lub przedstawiony. Definicja tej kategorii wskazuje, że musi istnieć pewien zbiór cech, który da się ująć w całość.

Przez określenie styl rozumiem tu, najogólniej rzecz biorąc, każdy koherentny, funkcjonalny, mający kwalifikacje semiotyczne zespół środków artystycznych pozwalający na obszarach historii literatury ujmować się

<sup>15</sup> Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Kraków 2002.

<sup>16</sup> Tadeusz Kantor, *Wolność musi być absolutna*, w: Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990, s. 150.

<sup>17</sup> Zob. Janina Makota, *Motywy kierujące awangardowym malarstwem ubiegłego stulecia*, w: *Wiek awangardy*, pod red. Lilianny Bieszczad, Kraków 2006.

<sup>18</sup> Jako warunek aluzji Anna Skubaczewska-Pniewska podaje właśnie przywołanie całości dzieła wraz z „zawartością ideową”. Anna Skubaczewska-Pniewska, *Intertekstualność czy aluzja literacka?*, w: *Aluzja literacka*, pod red. Andrzeja Stoffa i Anny Skubaczewskiej-Pniewskiej, Toruń 2007, s. 77.

jako względnie wyodrębnialny (do kogoś lub gdzieś „przynależny”) system („języki”); może to być na przykład poetyka danego twórcy, grupy poetyckiej, kierunku, prądu, okresu; może to być także określona forma artystyczna (np. gatunek) w jakimś skonkretyzowanym historycznie wariancie itp.<sup>19</sup>

Oczywiście, transpozycja definicji literaturoznawczych na grunt teatru nie jest prosta. Styl literacki jest kategorią o wiele bardziej „wyodrębnialną” aniżeli styl w teatrze. Należy się także zastanowić, na jakiej podstawie Tadeusz Kantor je przywraca i jakie cechy konstrukttywizmu i surrealizmu uważa za charakterystyczne. Posługując się stylizacją, artysta podnosi oba kierunki do rangi wzorców, wpisuje do kanonu, „przyznając” się do niego. Jest to jeden z głównych celów posługiwania się stylizacją<sup>20</sup>. Istotne jest też, że Kantor w swojej twórczości często powołuje się na „lekcję konstruktivistów”; przypomina nazwiska twórców<sup>21</sup>, ale równie mocno akcentuje swój bunt przeciwko nim. W jego plastyce pojawiają się jedynie pewne elementy zaczerpnięte z tego nurtu, przetworzone przez koncepcje, które pojawiły się w sztuce później.

Podejmowana przez Kantora po latach dyskusja już w punkcie wyjścia jest podsumowaniem i określeniem wpływu konstrukttywizmu na sztukę końca XX wieku. Warto przy tym pamiętać o kontekście: okoliczność, jaką są wykłady i funkcja dydaktyczna podjętych rozważań sprawiają, że konstrukttywizm w *Lekcjach mediolańskich* ma charakter syntetycznie ujętego ruchu, który ma znaczenie także dla współczesności.

Takie całościowe ukazanie konstrukttywizmu jest możliwe, gdyż artysta odmawia teatrowi tożsamości estetycznej. Jako plastyk i teoretyk zauważa, że teatr bazuje na dokonaniach innych dziedzin sztuki. Dla-

<sup>19</sup> Stanisław Balbus, *Między stylami*, wyd. II, Kraków 1996, s. 16.

<sup>20</sup> Związek ze wzorem, z tekstem cytowanym, jako potwierdzenie wspólnoty zauważa Stanisław Balbus. Tamże.

<sup>21</sup> Dobrym przykładem jest zakończenie *Listu do Marii Jaremy*: „Proszę Cię / pozdrów: / Świętych Rewolucji: / Malewicza, Tatliną, Popową, Meyerholda, / i naszych błogosławionych: / Kobro, Wicińskiego, Józefa, Helenę, JONASZA...”, Tadeusz Kantor, *List do Marii Jaremy*, cyt. za: katalog wystawy *Maria Jarema*, zorganizowanej przez Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, grudzień 1988 – styczeń 1989, w krakowskich „Krzysztoforach”.

tego tak dużą wagę Kantor przywiązuje do teatralnych teorii. Dzięki nim działalność sceniczna ma szansę zaistnieć jako dzieło sztuki – będące w stanie stworzyć jakości intelektualne mające wpływ na przyszłość. Według Kantora styl teatralny można ująć, jedynie interpretując jego założenia teoretyczne, i tylko w ten sposób przywołać go, zacytować. Podstawą jego „wyodrębnialności” są idee wypracowane na gruncie określonych stylów. W 1986 r. artyści teatru znaleźli się w sytuacji „po przetworzeniu niegdyś rewolucyjnych haseł w stereotypy”<sup>22</sup>. Kantor może więc charakteryzować style teatralne na podstawie teoretycznych założeń, ponieważ pozwala mu na to dystans czasowy. Agnieszka Taborska, pisząc o analizie surrealizmu z perspektywy początków XXI w., zaznacza, że dystans ten umożliwia nie tylko zaobserwowanie znaczenia i wartości tego ruchu, lecz także dostrzeżenie jego bogactwa i złożoności<sup>23</sup>. Podobnego zdania jest sam Kantor:

Dzisiaj konstruktywizm ma zupełnie inną rację aniżeli wtedy. Przede wszystkim sędzę, że w ogóle nie ma racji. Racje dzisiejszego konstruktywizmu są zupełnie inne, ponieważ przyszły doświadczenia po konstruktywizmie, które go zupełnie zburzyły, które mu się przeciwstawiły. Nawet to, co pisał Malewicz – a znam dobrze jego pisma – dzisiaj jest zupełnie inaczej tłumaczone, ponieważ przyszły inne czasy i my zupełnie inaczej pojmujemy Malewicza. Osobiście dzisiaj zupełnie inaczej pojmuję Schlemmera, aniżeli wtedy, kiedy byłem w Akademii Sztuk Pięknych i byłem jego wielkim admiratorem.<sup>24</sup>

„Maniera” konstruktywistyczna zbudowana jest z interpretacji najważniejszych pojęć postulowanych przez artystów z początków ubiegłego stulecia. Ważne jest także to, że wykłady prowadzone są „w kontakcie” ze sceną. Kantor przywołuje wyznaczniki nowego teatru: zerwanie z iluzją, obnażenie teatralności, zwrócenie uwagi na maszynę i konstrukcje sceniczne. Konstrukcję, która stoi w centrum

<sup>22</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, dz. cyt., s. 10.

<sup>23</sup> Agnieszka Taborska, *Spiskowcy wyobraźni*, Gdańsk 2007.

<sup>24</sup> Tadeusz Kantor, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.



mediolańskiej sceny<sup>25</sup> traktuje jako najważniejszego bohatera spektaklu, dopiero później studenci „napiszą do niej sztukę”. Ona wyznacza więc podstawowy przebieg inscenizacji. Tym samym Kantor zrywa z pojęciem akcji. „Nie ma co udawać, tylko po prostu trzeba siedzieć na scenie. To jest pierwsza zasada konstruktywizmu”<sup>26</sup>.

Scenografia-konstrukcja i „mechaniczna” imitacja dzwonu (którego bicie rozlega się przez głośniki)<sup>27</sup> przypominają postulaty reżyserów z kręgu konstruktywizmu. Przede wszystkim ich pomysł połączenia maszyny i ciała aktora. Kantor odnosi się tu do koncepcji teatralnych Wsiewołoda Meyerholda oraz Oskara Schlemmera. Nie można jednak nie zauważyć, że Kantor we własnej praktyce artystycznej często konfrontował człowieka i przedmiot. W tym kontekście bardzo ważna jest abstrakcyjność obiektu (temu poświęcona była pierwsza część wykładów). Konstruktywizm bowiem jako pierwszy tak silnie zaakcentował niezależność przedmiotu. Nawet futuryzm ten konflikt z obiektem rozstrzygał na korzyść człowieka<sup>28</sup>. W teatrze konstruktywistycznym natomiast, przedmiot zyskał rangę równą aktorowi, co zresztą Kantor zauważa i podnosi jako jeden z głównych wyznaczników tego prądu. Na pewno jest to jedna z przyczyn wykorzystywania przez Kantora bio-obiektów, postaci przedłużonych o przedmiot. Te własne doświadczenia stanowią z kolei filtr, poprzez który w *Lekcjach mediolańskich* interpretowany jest konstruktywizm. Tę samą tendencję odnaleźć można w *Maszynie miłości i śmierci*, gdzie cytowane są marionety Oskara Schlemmera. Druga część tego spektaklu rozpoczyna się jednak słowami: „Zaczyna się druga część. Nie ma już świętej abstrakcji. Mamy rok 1987”. Kantor pojawia się swoim zwyczajem na scenie (w *Ślubie...* nie ma go wśród aktorów). W tym cricotage’u – dzięki cytatom z *Rozstania* Witolda Wojtkiewicza – konstruktywistyczny chłód przewyciężony zostaje pierwiastkami ludzkimi, uczu-

<sup>25</sup> Widzowie jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu widzieli na scenie dekorację zrobioną ze sprzętów znalezionych w teatralnym magazynie: „ukośny podest, deski, słupy, kobyłka, drabina, koło od roweru, obręcze” (*Lekcje mediolańskie 1986*, s. 41). Scenografia przypominała plac budowy.

<sup>26</sup> Wykłady w Mediolanie, płyta 6.

<sup>27</sup> „Imitację” dzwonu stanowiło koło, do którego przyczepiono linę.

<sup>28</sup> Giovanni Lista, *Futurizm*, tłum. Ewa Gorzałdek, Warszawa 2002.

ciowymi – pamięcią, miłością<sup>29</sup>. Zdehumanizowany chłód to jedna z tych cech konstruktywizmu, przeciwko którym buntował się Kantor.

Kantor krytykuje konstruktywizm przede wszystkim za całkowite zerwanie z iluzją teatralną i zbytnie zespolenie sztuki z życiem. W 1986 r. artysta negatywnie odnosił się do koncepcji powiązania awangardy estetycznej i społecznej:

Zarys tego okresu, bardzo mały, który był jednym z najwspanialszych okresów teatru, bo wydał takich ludzi jak Meyerhold, jak Tairow, Wachtangow, jak w Niemczech Bauhaus. Mnie się wydaje, ja byłem w czasie wojny, na początku wojny byłem absolutnie pod wpływem konstruktywizmu. Właściwie mój pierwszy wyczyn teatralny to był konstruktywistyczny. Z tym, że ja już wtedy absolutnie nie wierzyłem, że to jest wynik rewolucji socjalnej, bo już byliśmy po okresie wielkich procesów w Związku Radzieckim. W każdym razie jest to okres heroiczny, prawda, i tragiczny. I ja... z tego powodu, że jest heroiczny i tragiczny, że idee konstruktywizmu stały się jednak podstawą całej sztuki dzisiejszej.<sup>30</sup>

W *Lekcjach mediolańskich* Kantor napisze, że „inna jest prawda w sztuce, a inna w życiu”<sup>31</sup>. Warto odnotować, że to zdanie pojawia się w pismach twórców „wielkiej reformy teatru rewolucji”, u Wachtangowa i Tairowa. Ówczesni artyści bardzo interesowali się problematyką stylów teatralnych. Na plan pierwszy wysuwa się tu postać Nikołaja Jewreinowa, współzałożyciela Starego Teatru, którego działalność koncentrowała się wokół restauracji dawnych stylów teatralnych – średniowiecznych, renesansowych, barokowych. Działał on także w teatrze Krzywe Zwierciadło, specjalizującym się w parodiach stylów współczesnych reżyserów. Wymienić tu można choćby słynnego *Rewizora*. Jest to o tyle istotne, że Jewreinowa interesowało właśnie przywołanie całej struktury dawnych stylów, a nie tylko retrospektywne pokazanie minionej estetyki<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Szerzej tym spektaklem zajmowałem się w tekście „*Nie ma już świętej abstrakcji*”. *Biblia w twórczości Tadeusza Kantora*, wygłoszonym w listopadzie 2008 r. w Warszawie na konferencji *Biblia a dramat i teatr współczesny*.

<sup>30</sup> Wykłady w Mediolanie, płyta 5.

<sup>31</sup> Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie 1986*, dz. cyt., s. 81.

<sup>32</sup> Eugeniusz Świerczewski, *Jewreinow*, Warszawa 1924.

Wywołałem Jewreinowa, ponieważ rozważania i praktyka dotyczące stylistyki teatralnej doprowadziły go do sformułowania kategorii teatralności, którą rozszerzał znacznie poza scenę. Miała ona podłoże antropologiczne – ten sposób myślenia jest oczywiście obcy Tadeuszowi Kantorowi, jednak cel prowadzonych przez obu artystów zabiegów stylizacyjnych jest ten sam. Chodzi przede wszystkim o to, że zastanawiając się nad manierą, Kantor musiał odpowiedzieć na pytanie, czy i jak konstruktywizm teatralny różnił się od konstruktywizmu w sztukach plastycznych. Jasne są ich wzajemne wpływy, jednak w *Lekcjach mediolańskich* podjęta jest także refleksja nad istotą teatru. Do odkrycia jego specyfiki dochodzi artysta za pośrednictwem plastyki. „Ja mówię o konstruktywizmie w teatrze, który jest analogiczny do konstruktywizmu w sztuce wizualnej”<sup>33</sup>.

Kantor nie definiuje kategorii teatralności. Dla niego styl konstruktywistyczny i surrealistyczny jest syntetycznym ujęciem znaczenia, jakie te kierunki odgrywają we współczesnej kulturze.

Druga część *Ślubu...*, surrealistyczna, jest równie ważna dla problemu stylizacji teatralnej. Autor pracował nad nią sam. Koncepcje surrealistyczne także były dla Kantora istotne i na ich podstawie chciał zbudować spektakl „à la manière surréaliste”. Pojawił się jednak problem przetłumaczenia idei na język sceniczny. Poszczególne sceny były bardzo dokładnie rozpisane przez reżysera. Do „pełnego wyrazu” – jak to określał – potrzebował jednak próby:

Będą trudności sceniczne, później w akcji, jeżeli oni w ogóle by się nie rozpoznali. [...] Jeżeli by się chciało wyrazić scenicznie fakt, że, powiedzmy mama nie zna swojego męża, to to trzeba pokazać. To znaczy mąż musi przejść, mama musi pozostać obojętna, a on [kronikarz – P. S.] musi poprawić, przypomnieć, prawda, bo to musi być scenicznie wyrażone. Nie wystarczy tekst. Jeżeli jest tekst, że ktoś tam zapomniał o swoim przyjacielu, to musi być nie tylko powiedziane, ale to musi być również zagrane. I o to mi chodzi.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Wykłady w Mediolanie, płyta 5.

<sup>34</sup> Tamże.

Kantor dotyka w tym miejscu problemu stylizacji teatralnej. Dostrzeżenie przez niego specyfiki teatru, na co sam kładzie bardzo silny nacisk, jest widoczne w przejściu, jakiego dokonał od wykładów teoretycznych (uzupełnionych rysunkami) do prób na scenie mediolańskiej szkoły. Scena wymaga przetłumaczenia idei charakteryzujących konstruktywizm i surrealizm na całkiem inny język.

Bardzo silny związek wykładów, treści *Lekcji mediolańskich*, opisu prób oraz spektaklu ma swoje konsekwencje – zarówno teoretyczne, jak i estetyczne. W mediolańskim projekcie pokazane jest, jak przygotowuje się „tekst przedstawienia”<sup>35</sup>. Określenie Michała Kobiałka pomaga nazwać to, co zawarte jest w *Lekcjach mediolańskich*. Teoretyczne ujęcie kierunków historycznych oraz zademonstrowanie swojej metody pracy na scenie sprawia, że *Ślub...* traktować można jako dzieło intertekstualne, w którym jakości estetyczne są równie ważne, co poziom metaartystyczny, odnoszący się do dyskusji na temat znaczenia obu prądów awangardy historycznej.

Kantor zdaje sobie sprawę z trudności stylizacji teatralnej. Ma zresztą negatywną opinię o tego typu zabiegach, uważając że teatr ze swej istoty nie może mieć „punktu wyjścia”. Jako artysta uprawiający różne dziedziny sztuki, chce pokazać konstruktywizm sceniczny od strony dekoracji. Zaczynając wykłady w Mediolanie, powie: „Ja sobie nigdy nie wyobrażam, jak ja przejdę od moich idei do teatru”. Punktem wyjścia jest dla niego metalowa konstrukcja mająca walory estetyczne. W czasie pierwszego wykładu, mówiąc o konstrukcji, spyta tłumaczkę, jak powiedzieć po włosku „rusztowanie”. Bardzo mu będzie zależało, aby te dwa określenia były tłumaczone synonimicznie.

Co z tego wynika? Kantor robiąc pierwszą część *Ślubu...* „w manierze” odwołuje się do najbardziej charakterystycznych cech wizualnych spektakli Meyerholda, scenografii Popowej etc. Metal jako tworzywo artystyczne był często wykorzystywany w działalności Bauhausu<sup>36</sup>. Artysta opiera się więc na znanych elementach. Transpo-

<sup>35</sup> Michał Kobiałka, *The Milano Lessons by Tadeusz Kantor. Intorduction*, „The Drama Review”, 1991, zima, t. 132.

<sup>36</sup> Herta Schmid, *Tadeusz Kantor i niemiecki Bauhaus*, w: *Sztuka jest przestępstwem*, red. Uta Schorlemmer, Kraków–Norymberga 2007.

nując idee tego teoretycznie ujętego przez siebie prądu, buduje na scenie konstrukcję, która jednak nie przypomina robotniczych rusztowań z czasów rewolucji październikowej. Konstrukcja ta stanowi podstawę scenografii. Wokół niej będzie się rozgrywał spektakl – jest ona jego najważniejszym elementem, determinującym pozostałe. Jednak już nosi cechy korekt, jakie wprowadził artysta do konstruktywizmu. Po raz kolejny widać, że *Ślub...* jest efektem teoretycznych rozważań Kantora. Niezmieniona pozostała główna idea konstruktywizmu, którą można streścić słowami Mieczysława Wallisa: „dzieło sztuki jest częścią swego fizycznego nośnika”<sup>37</sup>.

Wprowadzając cytat plastyczny na scenę reżyser zaznacza, że specyfiką twórczości teatralnej jest ruch i rytm. Te dwie kategorie muszą być także konstruktywistyczne – to znaczy podporządkowane temu (zinterpretowanemu) stylowi. Przedmiot plastyczny na scenie mediolańskiej Sala Azzurra ma cechy charakterystyczne dla twórczości Tadeusza Kantora. Artysta nie buduje metalowego obiektu, lecz tworzy z elementów znalezionych – na zapleczu, w magazynie, z przedmiotów najniższej rangi. Świadczenie tamtych wydarzeń mówią, że scenografię do tej części przedstawienia zbudowano z przedmiotów z zapleczka, porzuconych na podwórku szkoły<sup>38</sup>. W rezultacie powstała konstrukcja nosi cechy korekt (plastycznych) Kantora. Posługuje się on w teatrze stylizacją stricte plastyczną i w ten sposób włącza w dyskusję na temat współczesnego mu funkcjonowania teatru określanego mianem plastycznego. „Chciałem powiedzieć, że rewizja pojęcia wizualności w teatrze jest szalenie aktualna. I tutaj będą pomocne eksperymenty, które robili konstruktywiści”<sup>39</sup>.

Konstruktywizm przywołany jest nie tylko jako określona, gotowa estetyka. Wprowadzony zostaje w nowy kontekst i służy refleksji na temat plastyki w teatrze. Kantor przypomina, że zarówno w działalności artystów z początku XX w., jak też w jego własnej twórczości, nie chodzi jedynie o teatralizację form, o działanie elementami plastycz-

<sup>37</sup> Mieczysław Wallis, *Sposób istnienia i budowa dzieła sztuki*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Teresa Pękala, Kraków 2004, s. 68.

<sup>38</sup> Rozmowa z Francesco Migliaccio, aktorem odtwarzającym rolę Biskupa, nagrana 11 grudnia 2007 r. w Mediolanie; archiwum autora.

<sup>39</sup> Tadeusz Kantor, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

nymi w teatrze. To, co Kantor określał jako „wizualność”, jest bardzo mocno wpisane w naturę sztuki teatralnej.

Tak więc artysta wychodząc od współczesnej mu wiedzy na temat konstruktywizmu i surrealizmu odwołuje się do ich etosu, legendy<sup>40</sup>. Nadając im rangę wzorców, jest jednocześnie kodyfikatorem i polemistą. Dystans czasowy pozwala mu też na ujęcie syntetyczne, oba nurty są bowiem bardzo trudne do określenia. Kantor wydobywa ich najważniejsze cechy oraz analizuje znaczenie konstruktywizmu i surrealizmu dla ubiegłego wieku – i dopiero wówczas mówi o odróżniających cechach stylu. Tak więc nie tylko wchodząc w dyskusję ideową, artysta może zrobić spektakl „w manierze”. Także naśladownictwo na scenie jest wyrazem przypomnienia awangardy współczesności.

Ja wciąż myślę o teatrze i mnie się zdaje, że teatr jest teraz w takim momencie, kiedy my właściwie nie wiemy, co robić. W takich momentach jest bardzo ważne, żeby przypomnieć sobie stare lekcje. I mnie się zdaje, że lekcja konstruktywizmu jest dzisiaj bardzo potrzebna – pomimo, że ja z niej nie skorzystam. [...] W końcu nie jestem tylko praktykiem. Jestem trochę teoretykiem i czuję, że taka lekcja konstruktywizmu jest dzisiaj konieczna.<sup>41</sup>

W przypominaniu metod artystycznych, jakie wypracował konstruktywizm, Kantor widzi nie tylko sposób na przywrócenie prawdziwie awangardowej postawy – jego odczyt ma miejsce w 1979 r., a więc po publikacji *Teatru Śmierci*, w którym krytykuje „awangardę oficjalną”. Artyści z tego kręgu byli bardzo precyzyjni w definiowaniu pojęć, które stworzyli i właśnie dzięki temu, według Kantora, są aktualni i ważni dla współczesności.

Gdybym na początku nie należał duchem do ruchu konstruktywistycznego, to bym tego teatru informel nie zrobił. Zrobiłbym bełkot, tak jak się robi bełkot w tej masie dzisiejszych teatrów pseudoawangardowych<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> O micie jako pra-tekście zob. Barbara Sosień, *Hipoteksty, teksty, mity*, w: *Intertekstualność i wyobraźniowość*, pod red. Barbary Sosień, Kraków 2003.

<sup>41</sup> Tadeusz Kantor, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

<sup>42</sup> Tamże.

Dyscyplina konstruktywistów jest więc wzorem będącym w opozycji do współczesnego permisywizmu artystycznego, który zaprzecza postawie buntowniczej i awangardowej.

Kantor oczywiście nie poprzestaje na przywoływaniu minionej estetyki. Jego rozumienie konstruktywizmu i surrealizmu jest dużo głębsze<sup>43</sup>. Dostrzega w nich przede wszystkim metody i idee – aktualne, pomimo zmiany konwencji estetycznej. „Ale przez to, przez te transpozycje, przez te tranспенetracje, przez ten melanzh wyniknie autonomiczne pojęcie *matrimonio*. To jest taka idea konstruktywizmu i ja się przyznam, że ja tę ideę stosuję w teatrze Cricot”<sup>44</sup>. Chodzi o to, że konstruktywizm był kierunkiem racjonalistycznym, jak go określał Kantor, i wszystkie wymienione tu chwytły były jedynie środkiem do osiągnięcia celu – odkrycia na nowo pojęć. W przypadku rytuału ślubu z „naturalistycznej”<sup>45</sup> czynności wydobywa się więc nowy sens. Wydarzenie z życia zostaje sprowadzone do roli pojęcia abstrakcyjnego. Widać tu Kantorowską metodę (stosowaną w twórczości zarówno plastycznej, jak i teatralnej) na cytowanie stylu teatralnego i artystycznego. Wprowadzenie elementu codzienności do dzieła sztuki ma na celu odkrycie na nowo jakiegoś aspektu życia, zobaczenie go w inny sposób oraz dostrzeżenie w nim potencjalnej wartości, którą bardzo łatwo jest zagubić. To oczywiście są idee twórców spod znaku konstruktywizmu, jednak nie tylko. Także surrealizm i cała sztuka nowoczesna jest skoncentrowana wokół estetyzacji codzienności.

Powyższy przykład ilustruje dążenie Kantora do ujęcia syntetycznego. Przyznając konstruktywistom rację i pierwszeństwo w ukazywaniu codzienności jako elementu sztuki, artysta jednocześnie określa ich znaczenie w całej sztuce dwudziestowiecznej. Właśnie dlatego odnosi się do ślubu jako do pojęcia „autonomicznego”, wyabstrahowanego. Stąd w swoich wykładach bardzo dużo miejsca poświęca przedmiotowi abstrakcyjnemu. Przy czym abstrakcję traktuje tak-

<sup>43</sup> Por. Wiesława Staniszevska, *Teatr Tadeusza Kantora a teatr Bauhausu*, „Prace z Historii Sztuki”, z. 21, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, MCLXXIII, Kraków 1995.

<sup>44</sup> Wykłady w Mediolanie, płyta 6.

<sup>45</sup> Kantor podczas wykładów posługiwał się tym określeniem w stosunku do czynności codziennych, z życia wziętych, dlatego nazywał je także „życiowymi”.

że syntetycznie. Zestawiając bowiem tak różne zjawiska, jak rzeźby Césara, działalność Rotelli oraz ambalaże swoje i Christa, pokazuje drogę, jaką twórca oraz ten wyabstrahowany przedmiot muszą przejść zgodnie z regułami wyznaczonymi przez abstrakcję konstruktywistyczną, a później jej przekształcenia w sztuce minionego wieku.

Trzy wymienione wyżej aspekty charakteryzują sposób, w jaki konstruktywizm jest obecny w twórczości Tadeusza Kantora, zwłaszcza w *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej*. Powstaje pytanie, czy *Ślub...* jest „tekstem” samodzielnym? Czy da się go oderwać od historii, od dyskusji na temat sztuki początków XX w. i jej późniejszych wpływów? Czy ten spektakl jest autonomiczny? Oba kierunki awangardowe są tu jedynie intertekstami, z których się czerpie, cytuje. Oznaczałoby to, że spektakl jest samoistnym dziełem sztuki, które może być rozpatrywane w oderwaniu od jego dydaktycznych, perswazyjnych funkcji. W tym kontekście ważna oczywiście będzie kategoria *cricotage*<sup>u</sup> i autorstwo Tadeusza Kantora, który mówił, że:

[...] kawałek spektaklu jakiś zrobimy, niezależnego od tego wszystkiego, co sobie tu powiemy. To wszystko, czego my będziemy się tu uczyć, to jest tylko po to, ażeby w momencie kreacji mieć świadomość. Że coś było i my o tym wiemy i się na to nie zgadzamy. Że, powiedzmy, była abstrakcja, wiemy, co to jest abstrakcja, ale jej nie stosujemy.<sup>46</sup>

Znaczenia kształtowane będą więc poprzez dokonania Kantora, a stylizacja, „maniera” będzie wyrazem stosunku artysty do tych kierunków. Co jednak ważne, Kantor zabierze w ten sposób głos w debacie nad kształtem sztuki współczesnej, a wskazanie tradycji i odniesienie się do niej będzie metodą na określenie wpływów tej awangardy na sztukę końca ubiegłego stulecia.

Jeżeli spektakl istnieje jedynie w relacji do omawianych kierunków i tylko dzięki nim, zaś przez ich analizę można dojść do znaczeń w nim zawartych, to trzeba poprzestać na uznaniu jego funkcji dydaktycznej i perswazyjnej. Jednak pojawia się pytanie o celowość i sen-

<sup>46</sup> Wykłady w Mediolanie, płyta 4.



sowność cytowania struktur stylistycznych. Nie wydaje mi się, żeby Kantor w Mediolanie chciał studentów nauczyć twórczości. Pojechał tam raczej, żeby pokazać im, jakie można mieć podejście do sztuki, jak można ją rozumieć i jak traktować działalność artystyczną.

Ja bym chciał, moją intencją, moim marzeniem byłoby, ażeby państwo się czegoś nauczyli z tego zetknięcia ze mną. Ażebyście się czegoś nauczyli... czego to jeszcze nie wiem. W każdym razie, ja będę mówił o zjawiskach artystycznych nie w sensie akademickim, to znaczy nie w sensie takim, w jakim wyklada się np. historię sztuki. Jeżeli będę dotykał pewnych zjawisk, pierwsze, to będzie poprzez moje doświadczenie, bo nie może być innego wypadku... tylko to będzie wasza praktyka. Każdy z państwa będzie musiał być głęboko zaangażowany w to zjawisko. [...] Artysta nie może przejmować wiadomości teoretycznych, tylko musi poznawać te zjawiska poprzez swoje zaangażowanie. Dlatego, jak ja będę mówił o surrealizmie, to nie po to, żebyście się dowiedzieli, co to jest surrealizm, bo prawdopodobnie wiecie, co to jest surrealizm, tylko musimy coś zrobić, ażeby każdy z was zaangażował się w tym ruchu. To jest prawie utopia. Właściwie ruch surrealistyczny się skończył, ale on nieustannie pulsuje w naszej kulturze.<sup>47</sup>

Dlatego skłaniam się do potraktowania *Ślubu w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* jako autonomicznego dzieła sztuki.

W przypadku *Lekcji mediolańskich* otwiera się wiele różnych kontekstów interpretacyjnych. Oprócz wspomnianych wyżej „struktur”, poetyk – konstruktywistycznej i surrealistycznej – ważny jest także wzajemny wpływ tekstu wykładów i towarzyszących im rysunków.

Jak już wspomniałem, końcowy artefakt (zarówno tekst, jak i spektakl) jest także wynikiem operacji międzytekstowych. Zawiera wiele cytatów i autocytatów z wcześniejszych dzieł artysty. *Lekcje mediolańskie* są więc nie tylko teorią awangardy według Tadeusza Kantora, lecz także ujawniają jego postawę twórczą i rozwój drogi artystycznej. Mówiąc o odwołaniu do tradycji w *Ślubie*..., należy więc uwzględnić kontekst twórczości autora. Dlatego wygodniejsza dla moich rozważań jest kategoria cytatów struktury czy cytatów stylistycznych, ponie-

<sup>47</sup> Tamże, płyta 1.

waż pojęcie stylizacji odnosić się będzie jedynie do relacji pomiędzy tekstami. W przypadku tego spektaklu (z koniecznym uwzględnieniem kontekstu *Lekcji mediolańskich*) ważne jest, że obie strony wymiany intertekstualnej są ujęte w ramy struktury, poetyki, według której łączone są idee, koncepcje teoretyczne oraz praktyka artystyczna. Ich wzajemny wpływ decyduje o kształcie tych struktur.

Kolejnym ważnym powodem, dla którego – według mnie – można mówić o cytowaniu stylów, struktur i poetyk, jest potraktowanie procesu historyczno-artystycznego jako kontekstu. Chodzi o to, że Kantor swoim spektaklem odwołuje się (cytując czy stylizując) do konstrukttywizmu i surrealizmu. W latach 80. przywołuje prądy z początku wieku, kiedy awangarda osiągnęła już poziom pozwalający na podsumowanie jej znaczenia – innymi słowy, kiedy stała się kanonem tradycji artystycznej, a nawet wręcz tradycji już zapomnianej. Sam autor powie, że „to jest wspomnienie konstrukttywizmu w roku 1986”<sup>48</sup>.

Jednym z wielu aspektów cytatów stylistycznych w *Ślubie...* jest przypomnienie omawianych kierunków jako tych, które legły u podstaw dwudziestowiecznej twórczości. Kontekst sztuki drugiej połowy XX w. powoduje, że spektakl (wraz z *Lekcjami mediolańskimi*) wpisuje się w rozważania na temat znaczenia konstrukttywizmu i surrealizmu w latach 80. Wypowiedzi te dotyczą także wpływu tych prądów na twórczość i teorie Tadeusza Kantora. Dlatego obie strony układu intertekstualnego należy traktować jako struktury, które pozostają wobec siebie w różnych relacjach. „To jest moja idea, że koniec wieku wyjaskrawia pewne objawy, które zachodziły w ciągu wieku. I to wyjaskrawienie dzisiaj jest widoczne”<sup>49</sup>. Zarówno więc w *Lekcjach mediolańskich*, jak i w *Ślubie...* Kantor jawi się jako artysta, który bardzo dużo czerpie z dokonań awangardy.

Kantor prezentuje swoją twórczość jako kontynuację kierunków awangardowych. Jednocześnie mówi, że zbuntował się przeciwko konstrukttywizmowi, że wprowadził pewne korekty do sztuki po-

<sup>48</sup> Tamże, płyta 9.

<sup>49</sup> Tamże, płyta 20. Materiał nagrany na tej płycie zarejestrowany został najprawdopodobniej rok po wykładach w Scuola d'Arte Drammatica. Jest to prawdopodobnie spotkanie z publicznością po mediolańskiej premierze *Maszyny miłości i śmierci*.

czątku ubiegłego stulecia. Ta „kontynuacja, która dojrzewa do zerwania”<sup>50</sup>, współgra z kategorią cytatu stylistycznego i rozważaniami, czy spektakl warsztatowy jest jedynie dziełem dydaktycznym, perswazyjnym, czy też można mówić o samoistnym, autonomicznym dziele sztuki. Warto zaznaczyć, że uczestnicy zajęć w Mediolanie (zarówno włoscy studenci – Carla Manzoni, Francesco Migliaccio, jak i polscy – Ludmiła Ryba) podkreślają, że Kantor pracował w taki sam sposób i tymi samymi metodami, jak w *Cricot 2*. Chodzi tu przede wszystkim o sprawdzanie na scenie koncepcji teoretycznych<sup>51</sup>. Ważna była także konfrontacja pomysłów aktorów i autora<sup>52</sup>. Kantor nie poprzestał więc na wartościach dydaktycznych spektaklu, lecz skupiał się na jego konstrukcji estetycznej.

Jakie miejsce zajmuje *Ślub...* w całej twórczości Tadeusza Kantora?

Spektakl jest określany mianem *cricotage*, co sytuuje go w obrębie prac eksperymentalnych<sup>53</sup>. Christoph Öhl porównuje nawet funkcję tej formy do funkcji, jaką pełni szkic w malarstwie<sup>54</sup>. Kantor projektuje w *Ślubie...* swoiste naśladowanie, kontynuację poetyki awangardowych kierunków. Niezależnie od faktu, że reżyseruje spektakl dyplomowy ze studentami, przyznaje się do określonej tradycji. Artysta stwarza najpierw jej poszczególne elementy, a dopiero potem ustosunkowuje się do nich. Interpretuje określone style, żeby później je cytować<sup>55</sup>. Buduje więc fikcyjne, syntetyczne reguły<sup>56</sup> konstruktywizmu i surrealizmu i według nich robi spektakl. Co więcej, stwarza także własny stosunek do tych kierunków. W refleksjach Kantora na temat wpływu awangardy historycznej na sztukę późniejszą widać automi-

<sup>50</sup> Cyt. za: Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 26.

<sup>51</sup> Tak scharakteryzowała metodę Kantora Ludmiła Ryba.

<sup>52</sup> Rozmowa z Carłą Manzoni; archiwum autora.

<sup>53</sup> Por. Domenico Rigotti, *Zjawy z cyrku Tadeusza Kantora*, „Avvenire”, 20 czerwca 1997, tłum. J. Jarecki, w: *Cricot 2. Informator 1987–1988*, wybór i oprac. Anna Halczak.

<sup>54</sup> Christoph Öhl, «*Maszyna miłości i śmierci*» Tadeusza Kantora, w: *Sztuka jest przestępstwem*, dz. cyt.

<sup>55</sup> Takiemu rozumieniu cytatu sprzeciwia się Włodzimierz Bolecki, twierdząc, że cytować można jedynie konkretne dzieła. Cytaty stylu badacz określa jako naśladowanie. Włodzimierz Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, wyd. II, Warszawa 1998.

<sup>56</sup> Ryszard Nycz, *Tekstowy świat*, wyd. II, Kraków 2000.

tologię. Nie jest moim zamierzeniem jej weryfikacja. Istotny jest jednak sam znaczący fakt jej istnienia.

Dobrym przykładem operacji automitologizacyjnej może być stanowisko Kantora w sprawie wpływów konstruktywizmu na jego twórczość – według niego konstruktywistyczna miała być *Balladyna* z 1943 r., ale przyznawał, że w chwili premiery nie posiadał dostatecznej wiedzy na ten temat. A więc przykładał później poznane koncepcje do wcześniejszego spektaklu. *Powrót Odysa* z 1944 r. jest według niektórych wypowiedzi zerwaniem z konstruktywizmem i odejściem w stronę realności, ale wojenny spektakl *Nigdy tu już nie powrócę* opisywany jest już jako realizacja konstruktywistycznych idei w praktyce.

Widać więc, że Kantor stwarzał konstruktywizm na swój użytek i sam siebie wpisywał w tradycję, której linię uprzednio naszkicował – przyznawał się do wpływów tego kierunku i chciał, żeby właśnie tak odczytywano jego sztukę.

To, że wszystkie te operacje odbywają się w latach 80., pod koniec wieku XX i pod koniec życia Kantora, ma znaczenie także dla podsumowania przez reżysera własnej drogi artystycznej. Tworząc cricotaże „w manierze” konstruktywistycznej i surrealistycznej artysta przypomina o tradycji nie tylko swojego teatru (i twórczości plastycznej), lecz także całej sztuki i teatru współczesnego. „Spory o dziedzictwo awangardy i ocenę jej roli w dziejach sztuki zyskują na wyrazistości, kiedy ich tłem uczynimy całą sztukę epoki nowoczesnej, czyli nieco inaczej, niż nakazują historyczne dystynkcje”<sup>57</sup>. Z relacji Ludmiły Ryby wynika, że Kantor jechał do Mediolanu z koncepcją zrobienia spektaklu właśnie w tych dwóch „manierach”. To miał być jego głos w dyskusji na temat znaczenia awangardy po kilkudziesięciu latach. Przypomina więc poetyki konstruktywizmu i surrealizmu, żeby pokazać, że są one żywotne i że ich znaczenie dla sztuki XX w. nadal jest niebagatelne – mimo że zostały one już potraktowane jako kanoniczne.

Ja bym nie chciał z tego robić takiego kompendium, jakiegoś takiego jednego, wielkiego worka z ideami. Ale wydaje mi się, że dzisiejsza sztuka

<sup>57</sup> Teresa Pękala, *Estetyka awangardy*, w: *Wiek awangardy*, dz. cyt., s. 31.

ka, i teatralna, cała sztuka jest nasycona pewną przeszłością, która jest żywa, bez której właściwie współczesna sztuka i kultura nie mogłaby istnieć. Być może, że to jest oznaka końca wieku. Że na końcu wieku kultura chce zrobić retrospektywę, co się zdarzyło w tym wieku, z czym my stajemy na progu XXI wieku. [...] jest taki moment, że obowiązkiem artysty jest zrobić résumé. I możliwe, że tutaj, w tej szkole, ja zacznę robić to résumé.<sup>58</sup> [...] i dzisiaj napisałem takie résumé naszej pracy nad konstruktywizmem. Ale zauważyłem, pisząc to résumé, że właściwie zasady konstruktywizmu obowiązują dalej, tak, i obowiązują również w tym spektaklu, surrealizm. To znaczy, to są pewne zasady typu moralnego, jeżeli chodzi o ducha awangardy.<sup>59</sup>

Kantor mówi o moralnych zasadach, o buncie, jaki charakteryzuje oba kierunki, o buncie, który jest wyznacznikiem postawy artystycznej. Sam przeciwstawia się komercjalizacji oraz temu, co nazywa high lifem w sztuce. Jednym z powodów przywołania awangardy historycznej jest właśnie etos dawnych twórców, który Kantor zderza ze współczesną mu „awangardą oficjalną”, żeby pokazać, że jest ona tak naprawdę odejściem od idei i zasad, które wypracowane zostały na gruncie konstruktywizmu i surrealizmu. Dlatego często w czasie wykładów odwołuje się do kategorii zaangażowania. Rozpoczyna je od tego, że każde studentom być zaangażowanymi. Ma to oczywiście swoje znaczenie w kontekście całego projektu. Kantor nie chce, aby słuchacze, młodzi ludzie, traktowali awangardę jedynie jako określony styl, jako poetykę czy estetykę. Dokładnie i precyzyjnie interpretuje więc konstruktywizm i surrealizm (należy zaznaczyć, że konsekwentnie odrzuca elementy, które są jedynie jakością historyczną), żeby pokazać znaczenie teorii oraz to, czym tak naprawdę jest sztuka nowoczesna.

Jak więc możliwe jest przywołanie stylu tak bardzo złożonych kierunków? Kantor wydobywa na plan pierwszy ich cechy charakterystyczne. Odwołuje się do motywów, które są najbardziej rozpoznawalne dla współczesnego odbiorcy. Posługuje się tu drogą asocjacji.

---

<sup>58</sup> Wykłady w Mediolanie, płyta 1.

<sup>59</sup> Tamże, płyta 17b.

Awangarda jako zjawisko doprowadziła do tego, że nie można już mówić o jednym dominującym stylu epoki<sup>60</sup>.

Ani dadaizm, ani surrealizm, ani żaden chyba inny styl awangardowy w żaden sposób nie wyznaczył dominujących sposobów rozumienia współczesności. Jednak, podobnie jak na artystyczne światopoglądy, które za swą podstawę przyjmowały „twórczą swobodę”, dawały dzieła zadziwiająco stylistycznie jednolite.<sup>61</sup>

Kantor interpretuje przemiany w sztuce zachodzące już od przełomu XIX i XX wieku. Według Petera Bürgera awangarda stworzyła projekt nowej sztuki, która przeciwstawia się całkowicie sztuce minionej<sup>62</sup>. Właśnie poprzez operowanie szerokimi pojęciami twórczość nowoczesna była skazana na ujęcie syntetyczne, na rozpatrywanie jej w całości, bez podziałów na poszczególne „izmy”. Kantor oczywiście nie robi – jak sam to określił – „worka z ideami”, ponieważ, jak zaznaczył, bardzo ważna jest precyzja terminologiczna. W tym sensie przeciwstawia się pojęciu „nowej sztuki” czy „sztuki nowoczesnej”, ponieważ w latach 80. określenia te straciły swoje znaczenie. To kolejny powód, dla którego tak skrupulatnie stylizuje swój spektakl i tyle uwagi poświęca różnieniom pomiędzy poszczególnymi prądami awangardowymi.

Teatr jako zjawisko efemeryczne, powstające – według Kantora – w wyniku działania, ruchu w przestrzeni, jest bardzo trudny do cytowania. Nie można literalnie powtórzyć fragmentu tekstu teatralnego i wpisać go w kontekst nowego spektaklu. Dlatego, trzymając się terminologii literaturoznawczej, myślę, że cytat teatralny byłby bliższy kategorii aluzji – ponieważ nie jest to powtórzenie fragmentu spektaklu, lecz znaczące nawiązanie<sup>63</sup> do niektórych jego elementów: do obiektów, scenografii, postaci, kostiumu itd. Jednak istotą obu

<sup>60</sup> Joanna Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

<sup>61</sup> Tamże, s. 111–112.

<sup>62</sup> Peter Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, red. nauk. Krystyna Wilkowska, Kraków 2006.

<sup>63</sup> Teresa Kostkiewiczowa, *Aluzja literacka*, w: *Słownik terminów literackich*, dz. cyt.

kategorii jest przede wszystkim „ożywienie” dwóch tekstów – właśnie powstającego i pierwotnego; obie praktyki są także świadectwem przynależności autora do tradycji. Cytat „odświeża” tekst pierwotny. Widoczne jest to dokładnie na przykładzie *Ślubu...* oraz *Maszyny miłości i śmierci*. W tych dwóch spektaklach cytaty odnoszą się do pewnego elementu świadomości artystycznej, do struktur, jakimi są historyczne i zmodyfikowane przez nowoczesną praktykę twórczą prądy. Kantor – pozostając precyzyjnym w terminologii, a także wybierając jakości istotne dla późniejszej sztuki – odwołuje się do fragmentu dyskursu kulturowego, do tego, czym konstruktywizm i surrealizm jest w czasach mu współczesnych. Widać to zwłaszcza w *Maszynie miłości i śmierci*, gdzie przywołany jest konkretny twórca i jego eksperymenty – myślę o poruszanych tyczkami marionetach Oskara Schlemmmera. Co więcej, Kantor wprowadzając korekty do konstruktywizmu, przewyciężając go, wykorzystuje inny styl. Chodzi mianowicie o cytat z *Rozstania*, który na zasadzie metonimii ewokuje symbolizm. Jednak nie jest to jedynie żonglowanie poetykami, opowiedzenie się za tą czy inną estetykę. Kantor jawi się tu nie jako stylist, lecz jako interpretator, teoretyk. Wprowadza korekty do obu tych kierunków, pokazując jednocześnie znaczenie awangardy historycznej dla sztuki współczesnej. W ujęciu Kantora sztuka jest jednolita, „elementem wyodrębnianym” jest zaś osoba twórcy. Dlatego tak często Kantor sięga po powtórzenia i tak dużo w jego dziele znaleźć można autocytatów.

Artysta wielokrotnie posługiwał się powtórzeniami i cytatami w swoich tekstach; podobną praktykę stosował też w twórczości plastycznej i teatralnej, gdzie powtórzenia zawsze uruchamiały i dzieło powtórzone, i nowe. Funkcjonalność autocytatów jest więc ważna, ponieważ, próbując zlokalizować fragmenty tekstów wcześniejszych, zetknąć się można z problemem automitologii. Nowe konteksty są jednocześnie reinterpretacją wcześniejszych dzieł i teorii. Na tej podstawie da się śledzić pracę Kantora nad stwarzaniem siebie jako artysty totalnego, którego różne działania składają się na jednolity przekaz dający się jednolicie zinterpretować. W tym procesie bardzo duże znaczenie sam autor przypisywał konstruktywizmowi i surrealizmowi.

Jak więc można określić stosunek Kantora do konstruktywizmu i surrealizmu, analizując jego wypowiedzi teoretyczne, wykłady oraz działalność artystyczną? Z jednej strony Kantor mocno opowiada się za przyznaniem konstruktywistom pozycji lidera całej sztuki awangardowej. Uznaje ten kierunek za pierwszy, tak rewolucyjny, że zniszczył całą przeszłość naturalistyczną, jak ją określał, i powołał nową jakość, która zdeterminowała sztukę współczesną. Z drugiej zaś strony Kantor bardzo często krytykował konstruktywizm i prezentował się jako „były konstruktywista”<sup>64</sup>. Jego stosunek do konstruktywizmu zawsze jednak wiąże się ze spojrzeniem teoretycznym, jest wynikiem interpretacji idei historycznej awangardy. Wszystko skoncentrowane jest wokół tego, co Kantor nazywał wiedzą. Nieprzypadkowo, gdyż artystów z kręgu awangardy (Tatlina, Malewicz, Mondriana, Duchampa) określał mianem uczonych.

Konstruktywizm i surrealizm obecne są u Kantora na zasadach intertekstualnych. Także nazwiska twórców funkcjonują jako interteksty. Przykładem może być nazwanie sztuki XX w. jako tej spod znaku Meyerholda, która przewyciężyła Stanisławskiego. Kantor odwołuje się do haseł. Poprzez nie, poprzez metonimiczne określenie cech stylistycznych stwarza przestrzeń intertekstualną. Widać to bardzo dokładnie w definicji konstruktywizmu, jaką sformułował w 1979 r.

Konstruktywizm – dla mnie – to jest pewien układ, który został skonstruowany sztucznie, gdzie nie ma się prawa do żadnej imitacji. To jest bardzo ważne, bo konstruktywizm – i to jest w pismach Malewicza, naszego Strzemińskiego i Mondriana – odrzuca wszelkie odwzorowanie rzeczywistości, wszelką reprodukcję. Powiedzmy to jeszcze bardziej wulgarnie – odrzuca wszelką imitację. Powstaje coś, co nie jest żadnym odbiciem świata zewnętrznego, co jest obok świata zewnętrznego, co zostało skonstruowane. I to jest konstruktywizm.<sup>65</sup>

Ta bardzo szeroka definicja powoduje, że pojęcie konstruktywizmu w rozumieniu Kantorowskim rozciąga się na całą twórczość awangard-

<sup>64</sup> O selektywnej interpretacji konstruktywizmu przez Kantora por. Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji*, Lublin 2006.

<sup>65</sup> Tadeusz Kantor, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.



dową. Tym samym staje się ono synonimem awangardowości i sztuki nowoczesnej. Dzieje się tak właśnie przez metonimiczne zaakcentowanie najważniejszych cech konstruktywizmu. Przywołując etos artystów i ustawiając ich w pozycji prekursorów sztuki nowoczesnej, Kantor tworzy wzór do naśladowania, ideał artysty nowoczesnego.

Taką samą operację przeprowadza na gruncie estetycznym. Robi to na dwa sposoby. Po pierwsze cytuje wprost. Po drugie uprawia sztukę według reguł, jakie konstruktywizm wypracował. Aby jednak to było możliwe, musi stworzyć syntetycznie ujętą poetykę tego prądu, pokazać jego styl. To zadanie bardzo trudne, ponieważ konstruktywizm przyjmował wiele różnych kształtów. Sam Kantor prowadził osobne wykłady z abstrakcji (która zajmowała ważne miejsce w ruchu konstruktywistycznym), a osobne pod „szylde” konstruktywizmu. Zresztą zauważa, że konstruktywiści wbrew jasno i mocno określonej „jednoznaczności” są wieloznacznymi. „Są tak wieloznacznymi, że właściwie pod konstrukcje Tatlina można podłożyć bardzo wiele intencji, bardzo wiele motywacji i eksplikacji”<sup>66</sup>. Tym samym Kantor potwierdza złożoność i skomplikowany estetyczny charakter konstruktywizmu. Wiesława Staniszevska twierdzi, że wewnętrzne przeobrażenia konstruktywizmu polegały właśnie na odchodzeniu od form abstrakcyjnych<sup>67</sup>. Podobne problemy dotyczą także stylizacji surrealistycznej i poetyki tego kierunku.

W omawianych spektaklach stykamy się ze stylizacją, z cytatami oraz z aluzjami. Tadeusz Kantor przyjmuje w nich perspektywę teoretyczną: interpretuje konstruktywizm i surrealizm, stwarza je na własny użytek i dopiero wtedy cytuje. Dlatego w jego twórczości tak ważne jest połączenie teorii i praktycznej działalności artystycznej. To połączenie Kantor często realizuje również na gruncie tekstów, które z jednej strony są komentarzami krytycznymi, z drugiej zaś autonomicznymi utworami literackimi.

---

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> Wiesława Staniszevska, *Konstruktywizm w twórczości teatralnej Tadeusza Kantora*, „Format”, 1994, nr 1–4.

## **Abstract**

### **A Theatrical Quotation in Tadeusz Kantor's Oeuvre**

In my text I focus on the problem of a theatrical quotation. Such form of referring to previous statements is traced at the example of Tadeusz Kantor's *Wedding in a Constructivist and Surrealistic Manner*. This spectacle, carried out by a group of students from Scuola d'Arte Drammatica in Milan perfectly presents the subject in question. Its core lies in a practical realization of theoretical concepts which have been expounded within a month's lectures. Kantor demonstrated how to quote a poetics of historical theatrical movements in a theatrical play. The first phase of a theatrical quotation has to be the fulfilment of a quoting element – in the case of Tadeusz Kantor's Milan project the idea is to create one's own contemporary constructivism and surrealism. The Cracow artist achieves it by using his artistic oeuvre and also his theoretical rumination on the influence of these trends on the whole art of the past century (during his lectures which culminated in *The Wedding...* Kantor used to say that in Scuola d'Arte Drammatica he made a summary of the 20<sup>th</sup> century). The second phase of the quoting process in the theatre is becoming an inherent part of a formerly created tradition, reconstructed according to its own theoretical concepts. Kantor, while preparing a spectacle "in a constructivist and surrealistic manner" and showing it as cricotage – that is his own works of art, not merely a didactic workshop performance, describes himself as an artist. He shows that these literary trends are the most important for his artistic output. Moreover, he uses these two movements since in his view they dominated 20<sup>th</sup> century thinking of art and aesthetics. Hence, while quoting constructivism and surrealism, Kantor shows that artists' concepts taken from these trends are still significant because they work in a stage experience, the evidence of which is the spectacle staged in Milan school in 1986.