

Katarzyna Tokarska- Stangret

Czy w tym szaleństwie jest metoda? "Wariat i zakonnica" Stanisława Ignacego Witkiewicza w ujęciu Tadeusza Kantora

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 42, 241-254

2007

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

SZALEŃSTWO W TEATRZE

Katarzyna Tokarska-Stangret

Uniwersytet Jagielloński

CZY W TYM SZALEŃSTWIE JEST METODA? *WARIAT I ZAKONNICA* STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA W UJĘCIU TADEUSZA KANTORA

Wariat i zakonnica był trzecim z kolei dramatem Witkacego wystawionym przez teatr Cricot 2. Na pytanie, dlaczego wystawia sztuki Witkacego, Kantor odpowiedział w jednym z wywiadów:

Prawdopodobnie dlatego, że je cenię. – (...) – Cenię je jako dzieła Witkiewicza, nie jako „sztuki” dla teatru. Jako dzieła wyobraźni same dla siebie. Jego sztuki, choć stale pojawiają się w moim teatrze, nie są niezastąpione. Biorę je za każdym razem trochę z przypadku, jakby podświadomie. Absolutnie nie chodzi mi w teatrze o jakiś repertuar, nawet Witkiewiczowski (Borowski, 1982: 49).

Mątwą Cricot 2 odwoływała się do spektaklu z 1933 roku, o czym decydowała wówczas dominująca w teatrze Maria Jarema (Miklaszewski, 2006: 7). Janusz Degler zaznacza, że inscenizacja *Mątwy* w dwudziestoleciu, była „jedną z najważniejszych w historii krakowskiej scenki” (Degler, 1973: 173). Do oficjalnej premiery *Wariata* w pierwszym Cricocie, co prawda, nie doszło, jednak „powody” Kantora (Porębski, 1997: 87) mogą być i w tym wypadku warunkowane wyborami poprzedników. Zresztą w dużej mierze to dzięki inscenizacjom *Wariata i zakonnicy* (oraz *W małym dworku*) doszło do zmiany stanowiska przedwojennej krytyki w ocenie dramatów Witkacego, wcześniej postrzeganych jako nielogiczny bełkot, teraz zaś uznanych za prawie konwencjonalne. W tonie niejakej satysfakcji pojawiły się w prasie recenzje ze spektaklu toruńskiego i zwłaszcza warszawskiego. Adolf Nowaczyński po premierze w Teatrze Małym noto-

wał: „W tych szaleństwach jest metoda i w tych kakofoniach są zarodki na wspa-
niałego symfonistę i rapsodystę” (Degler, 1973: 113).

Również po wojnie, do premiery *Wariata i zakonnicy* (sztuki napisanej w 1923 roku) w Cricot 2, a więc do 1963 roku, częściej od *Wariata* grano tylko *W małym dworku* (6 razy, w tym Cricot 2)¹. Trudno ustalić, co naprawdę było decydujące przy wyborze sztuk przez Kantora, jednak można zastanowić się, czy – jak deklarował – dramaty traktowane były pretekstowo. Czy pozostając w konwencji teatru plastyków zdecydował się na robienie Witkacego „sposobem, czyli numerem”, o czym pisał poirytowany Konstanty Puzyna? (Puzyna, 1971: 69-70).

W inscenizacji *Wariata i zakonnicy* dochodzi do konfrontacji ujęcia Witkacego z Kantorem, który – w myśl autonomizacji teatru – szaleństwo wprowadza na scenę, ale jakby uniezależnia je od osoby Wariata, a tym samym i od psychiatrycznych praktyk. Witkiewicz przeciwnie, poddaje metodzie freudowskiej kulturową figurę poety-szaleńca, zaś w odpowiednich rozdziałach *Niemytych dusz* przekornie zaznacza, że w swoich sztukach teatralnych nigdy nie deprecjonował psychoanalizy, co zamierza poprzec „wielkimi pochwałami dla tej nauki” (Witkiewicz, 1979: 194). Mniej zajmuje Witkacego, co odnajdujemy z kolei u Foucaulta, historyczny rozwój stosunku do choroby umysłowej w jej aspekcie medycznym, psychologicznym i kulturowym. Nie ukrywając, że uważa się za artystę, Witkacy przypuszcza, że „rozweźlenie” kompleksów wpłynęłoby niekorzystnie na jego sztukę. Tą wypowiedzią krytykuje zbliżające sztukę z neurozą analizy twórczości Freuda oraz studium Ernsta Kretschmera *Ludzie genialni*, których schematyczne teorie ujęte w „systemy myśli, przerażające wprost swą prostotą i logiką” (Witkiewicz, 1979: 200) w sposób szczególnie mają inklinalcje do głów wybitnych. To jednak dopiero głośna, oskarżycielska wypowiedź *Van Gogh albo samobójca społeczny* Antonina Artauda z 1947 roku, kompletując galerię szaleńców inaczej patrzy na spektakl ich życia: Samuel Taylor Coleridge, Edgar Allan Poe, Søren Kierkegaard, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Joris-Karl Huysmans, Arthur Rimbaud, Friedrich Hölderlin, Gérard de Nerval, Fryderyk Nietzsche, Vincent van Gogh.

Dzisiaj doszło już do tego, że chora świadomość współczesna jest jak najżywotniej zainteresowana w tym, żeby nie wyzdrowieć. I dlatego to dziedzicznie obciążone społeczeństwo wymyśliło sobie psychiatrię, mającą zapewnić obronę społeczeństwa przed dociekliwością niektórych jasnowzrocznych umysłów, których odkrywczość stała się do zniesienia. (...) I tak społeczeństwo udusiło w swych szpitalach tych wszystkich, których chciało się pozbyć i któ-

¹ Odbyły się jeszcze dwie premiery *Szewców*, dwie *Wariata* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, Studencki Teatr „Zderzenia”), raz zagrano *Mątwę* i jeden raz sztukę *Oni*.

rych się obawiało, gdyż nie chcieli oni stać się współnikami pewnych najgorszych świństw. Bo obłąkany to jest także ten człowiek, którego społeczeństwo nie chciało wysłuchać i któremu chciało przeszkodzić w wypowiedzeniu prawd nie do zniesienia (Artaud, 1981: 471-474).

Stanowisko Artauda będzie miało wpływ na zwrot w psychiatrii², a psychiatria humanistyczna wkrótce je podzieli. Kazimierz Dąbrowski potwierdza, że społeczeństwo złożone jest w większości z jednostek o spoistej strukturze wewnętrznej. Profil tej struktury koresponduje jednak z Witkiewiczowską charakterystyką „zbydłconych”. Automatyczne odpowiadanie na silne, proste popędy pozwala zadowalać się satysfakcją z ich zaspokajania, eliminuje wewnętrzne konflikty, ale wywołuje konflikty z otoczeniem. Bardzo prymitywna integracja cechuje psychopatów. Dlatego bodźce prowadzące do rozbicia tak zintegrowanej psychiki są gwarantem „aktywnego rozwoju moralnego, społecznego, intelektualnego i estetycznego, co ma pewien wpływ na rozwój społeczeństwa. Zachodzi więc tutaj zjawisko oddziaływania na życie społeczne przez rozwój jednostek i ich psychicznego środowiska wewnętrznego” (Dąbrowski, 1979: 10). Czynnikiem takim może być jednostka wrażliwa – według terminologii Dąbrowskiego, „zdezintegrowana”, według obiegowej terminologii – szalona.

Według Jana Kotta, Witkacy nigdy o Artaudzie nie słyszał (Kott, 1985: 145), a jednak Walpurg skarży się:

Ja muszę żyć tu, w tym okropnym więzieniu, w świecie narzuconym mi przez moich katów, w świecie, którego nienawidzę. A mój świat istotny, to ten zegar, który mi w głowie idzie bez przerwy – nawet podczas snu. Wolałbym śmierć po tysiące razy. Ale ja nie mogę umrzeć. Takie jest prawo wobec nas, szalonych, cierpiących bez winy. Jesteśmy torturowani jak najgorsi zbrodniarze. A umrzeć nam nie wolno, bo społeczeństwo jest dobre, bardzo dobre, i dba o to, byśmy się nie przestali męczyć przedwcześnie (Witkiewicz, 1972: 263-264)³.

Andrzej Falkiewicz zauważa pewną paralelę między Witkacym a Walpurgiem (Gerould, 1985: 160-161)⁴. Fragment poematu z *Wariata i zakonnicy* cytuje jako przykład twórczości nieudanej, stąd Walpurg, tak jak Witkacy w swoich próbach, może być co najwyżej poetą-grafomanem (Falkiewicz, 1967: 194). Niedostatki formy niweluje jednak poezja życia, dlatego Miecia można postawić

² „W 1948 roku Ronald David Laing, słynny antypsychiatra brytyjski, czyta *Van Gogha albo samobójcę społecznego* i tekst ten staje się dla niego objawieniem” (Kolankiewicz, 2001:18).

³ Walpurg popełnia jednak samobójstwo, a potem wchodzi do celi w nienagannie skrojonym żakiecie, odwracając optykę, pokazując, że wszystko jest względne.

⁴ Gerould pisał o Walpurgu jako martwym sobowtórze Witkacego.

gdzieś w szeregach przeklętych poetów, w których życie wcielił się kryzys społeczeństwa (Kolankiewicz, 2001: 83). Falkiewicz pisał, że niespełnieni twórcy tworzyli sobie swój teatr, odbierany często przez widzów jako błazenada. Czy tak rozumianej błazenadzie nie blisko tu do szaleństwa? „Mózg się wyczerpuje, a maszyna idzie dalej. Dlatego to artyści muszą popełniać szaleństwa” (Witkiewicz, 1972: 265). Popełniać szaleństwa, to nie to samo, co być psychicznie chorym, ale tyle, co szalonym, czyli również zwariowanym, absurdalnym, brawurowym, szaleńczym, skandalicznym, oburzającym, intensywnym, gorącym, namiętym, płomiennym, zapamiętałym, dramatycznym, wstrząsającym, tragicznym, szokującym⁵. W jakimś sensie to samo wyrażał Artaud, kiedy pisał, że:

nie jest żadnym szaleństwem spacerować po nocy z dwunastu świecami na kapeluszu, aby namalować nocny pejzaż, bo i czym miałże sobie świecić ten biedny Van Gogh (...). Co do ugotowanej ręki – jest to najczystszej wody bohaterstwo; co do obciętego ucha – jest to logika bezpośrednia (Artaud, 1981: 475).

Opracowaniem motywów szaleństwa w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza zajęła się w studium porównawczym Marta Skwara (Skwara, 1999), ze względu na kondensację wypowiedzi pozwolę sobie odnieść się tylko do *Wariata i zakonnicy*. Już tytuł dramatu przywołuje motyw szaleństwa, Mieczysław Walpurg jest zaś jedną z niewielu autorsko „zdiagnozowanych” postaci. Poeta cierpiący na *dementia praecox*, czyli według dzisiejszej nomenklatury medycznej, na schizofrenię, otaczany jest właściwą dla swego czasu opieką – izolowany i zapięty w kaftan. Foucault odzwierciedlając stan wiedzy z początku XX wieku, przypomina postać doktora Bleulera, który rozszerzył otepienie wczesne na niektóre formy paranoi i nadał całości miano schizofrenii. „Znamionować (ją – K. T.) miało zaburzenie normalnej spójności skojarzeń – jakby rozszczepienie (...) strumienia myśli – z drugiej zaś strony zerwanie kontaktu uczuciowego z otoczeniem wskutek niemożności nawiązania spontanicznej komunikacji z życiem uczuciowym innych (autyzm)” (Foucault, 2000: 13).

Przeciwno takim definicjom i społecznym sankcjom opowiadali się w tym czasie zwłaszcza artyści: „W imię tej indywidualności, która jest właściwością człowieka, domagamy się uwolnienia tych galerników wrażliwości” (Artaud, 1981: 60)⁶. Środowisko, z którego płynie przytoczony apel inspirowane jest silnie przez Antonina Artauda i jego przekonanie o prawie jednostki do wolności

⁵ Są to niektóre wyrazy podawane przez słownik synonimów przy hasłach: szalony, szaleniec, szaleństwo, szaleńczy (Dąbrówka, Geller i Turczyn, 1997).

⁶ Autorstwo listu do ordynatorów zakładów dla obłąkanych jest wątpliwe, choć inspirowane bezpośrednio przez Artauda (Kolankiewicz, 2001: 254-255).

bycia szalona. W tym kontekście, wydaje mi się, należy umieścić przypadek Walpurga poddanego eksperymentalnej terapii Doktora Efraima Grüna⁷. Psychiatra, który na nie rokujących praktykuje psychoanalizę, do wydobywania z pacjenta kompleksu wyznacza zakonnice. Siostra Anna ma użyć bliżej tu nie zdefiniowanej kobiecej intuicji. Nieprofesjonalnie przeprowadzana interwencja ma ambicje totalnego ujęcia istoty osoby badanej. Terapeutka budzi jednak w mężczyźnie pożądanie – i zazdrość, pod której pretekstem Walpurg morduje chorobliwie nienawidzonego Burdygiela, psychiatrę.

Zadanie śmierci rywalowi jest w pewnym stopniu „przyjęte” w kulturze, znamionuje chwilową niepoczytalność, jednak nie może świadczyć o chorobie. Nawet „furiatowy Miecio” nie podnosi głosu – w dramacie przesądzą o tym znaki przestankowe. Wariat jest raczej przykładem skazanego przez przerażone społeczeństwo na ostracyzm za swoją psychiczną nadwrażliwość, która publicznie manifestuje się jako szaleństwo czy błazenada. „Za słaby system. Kokaina. Zegar w głowie. To wieczne pytanie, kto kogo zabił. W setnej części sekundy mam dwie myśli przeciwne sobie, jak Bóg i szatan. A zresztą: trochę wierszy. (...) Trochę furii. No – i dostałem się tu. A tu przecież wyzdrowieć nie można” (Witkiewicz, 1972: 267). W kulturze, współtworzonej przez „samobójców społecznych”, widać bardzo wyraźnie to odróżnienie szaleństwa twórczego, szaleństwa miłości – od obłądu.

Według Kantora, Walpurg będzie „chyba genialnym artystą, / opętany / manią twórczości” (Kantor, 2000: 316). Kantor odróżni „objawy autentyczne” obłądu Walpurga (wyliczy: poczucie obcości, namiętność, stany obsesyjne, cierpienie, ciągłą i ponadnormalną ekscytację) od „upozowanego i wystylizowanego ekshibicjonizmu pacjenta” (Kantor, 2000: 317). Przyjęta przez Walpurga poza ujawnia, wymienione wcześniej, objawy towarzyszące „twórczości” – jak ujmuje to Kantor. W interpretacji Kantora Walpurg jest też aktorem, „zonglującym formą czystej zabawy, intelektualnego skandalu i szokowania” (Kantor, 2000: 317). Kantor łączy w ten sposób szaleństwo tworzenia z rolą „boskiego szaleńca”, którą i on sam odgrywał w sytuacjach publicznych. Wariat nie będzie tu zatem idiotą, głupcem ani psychopatą (Dąbrowka i inni, 1997: 143). Charakteryzujące jego zachowanie

⁷ W *Niemitych duszach* autor przybliży psychoanalityczny opis schizofrenika: „skończony wariat, typ zamknięty w sobie aż do zupełnego odcięcia od świata w kompletnym bezruchu zewnętrznym i wewnętrznym, graniczącym z ogłupieniem (hebefrenia) i kompletnym idiotyzmem. Sam widziałem typy takie, zwiedzając szpitale wariatów – wrażenie jest wprost przerażające. Żywy trup o absolutnie bezmyślnym, nieobecny spojrzeniu zwinięty kunsztownie w pozycji, której by niejedyn fakir nie wytrzymał, trwa w niej miesiące, a czasem lata. Niektóre typy takie metodą ciągłego kołatania do zamkniętej ich «duszy» udało się Jungowi powrócić do pewnego stopnia do życia” (Witkiewicz, 1979: 203-204).

objawy „szaleństwa” nie tylko są spotykane u jednostek nadwrażliwych, ale są właściwe każdemu człowiekowi w poszczególnych etapach jego życia.

Ten dezintegracyjny proces – chociaż rozluźnia, a nawet rozbija spójne środowisko wewnętrzne i rodzi konflikty w nim samym oraz konflikty ze środowiskiem zewnętrznym – jest podstawowy dla tworzenia się i rozwoju wyższej struktury psychicznej. Dezintegracja jest podstawą rozwoju ku górze, podstawą tworzenia nowych dynamizmów rozwojowych, rozwoju osobowości w kierunku wyższego poziomu, który znamionuje drogę do wtórnej integracji (Dąbrowski, 1979: 11).

W *Opisie akcji „Wariat i zakonnicy”* Kantor odnotowuje układ wydarzeń i osób. Dominującą pozycję uzyskał Walpurg, wokół którego koncentrują się działania pozostałych aktantów. Dramat, co znamienne, został przez Kantora zawężony do fabuły, którą przywołany tekst relacjonuje, niemal nie podejmując przy tym interpretacji. Tę da dopiero spektakl. Również stąd bierze się pytanie, w jaki sposób Kantor odpowiada na problem szaleństwa, stawiany jasno przez Witkiewicza.

Sztuka *Wariat i zakonnica* odbierana była najczęściej jako satyra na psychoanalizę. Witkacy od początku zaprzecza tej interpretacji.

Gdybym chciał krytykować psychoanalizę i robić z niej satyrę, napisałbym broszurę i wtedy, mając dużo miejsca i nie będąc skrępowanym formą dramatu i w ogóle nie zajmując się sztuką tylko psychoanalizą, mógłbym „pieczołowicie” przeprowadzić dialogi, które by na scenie trwały 48 godzin. Na scenie życie przedstawia się w formie skrótów dla celów artystycznych. Mogłem jako temat art(ystycznie) konieczny wziąć nieinteligentnego lub zaślepionego psychoanalityka, wyszła z tego na tle interpretacji jakaś judofobia i absolutne odwartościowanie psychoanalizy – podczas gdy zdanie Dr. Burdygiela w eksp(ozycji) aktu I, będące faktycznie moim zdaniem o wartości tej metody nie zostało zauważone (Witkiewicz, 1969: 312).

Opinia Witkacego o psychoanalizie miałyby zatem brzmieć: „Co do psychoanalizy, to uznaję jej metody badania, ale nie wierzę w jej wartość terapeutyczną” (Witkiewicz, 1972: 261).

Kantor podejmuje problem psychoanalizy w zdaniu znajdującym się w notatniku z 1955 roku. „Odkrycie podświadomości było pierwszym krokiem ludzkim ku wolności” (Borowski, 1982: 162). Mimo tej „incydentalnej” deklaracji, psychoanaliza jest właściwie nieobecna w jego piśmiennictwie. Zdecydowanie bardziej zajmują go dokonania awangard i sporadycznie wraca do ich źródeł, inspiracji. Breton uważał, że istnieje paralelizm rozwoju myśli naukowej i artystycznej. Takie założenie paradoksalnie uzasadnia tę obojętność twórcy *Umarłej klasy*, który korzystał z psychoanalizy już jako z pewnej ugruntowanej i przyswojonej pośrednio wiedzy. Na gruncie sztuki można jeszcze mówić o tradycji, nauka nieustannie się rozwijając nie

ma potrzeby zatrzymywać uwagi na przeszłości. Kantor zdawał sobie oczywiście sprawę, że dzięki ustaleniom Freuda, Junga, Adlera i innych, i sztuka oparła się na podświadomości, jednak nie podjął dyskusji, również przy *Wariacie i zakonnicy*.

Psychoanaliza zarówno dla dramatu, jak i spektaklu okazuje się zagadnieniem wtórnym, na co uwagę zwróciła mi Maria Prussak. Ważniejszym jest środowisko wewnętrzne szaleńca, zwłaszcza poety, i to, jak je traktuje społeczeństwo nierespektujące prawa jednostki do wyrażania swojego postrzegania świata, swojej indywidualności, która nawet jeśli jest dekonstrukcją i tragiczną demonstracyjną błazenadą, pozostaje też aktem ucieczki przed mechanizacją. Jednak Kantor nie przedstawił, w jaki sposób psychoanaliza inspirowała awangardy również dlatego, że teatr nie służył mu wówczas jako medium dla dyskursu pozateatralnego. Stąd wynika użycie dramatu jako artefaktu, nie zaś podjęcie jego problematyki. Przy czym poetyka dramatu, o której pisał Witkacy w cytowanym fragmencie, została gruntownie rozbita.

Bardziej instruktywne będą chyba uwagi Mieczysława Porębskiego, który uznaje, że cała twórczość Kantora, począwszy od Teatru Informel (1963 rok), aż do Teatru Śmierci (1975 rok) zrodziła się ze spotkania starej i nowej awangardy (Porębski, 1997: 80-81). Porębski zaznacza, że Kantor zmierzał już w latach trzydziestych do konfrontacji z awangardą (Porębski, 1997: 150), dopiero jednak sztuka informel była w stanie zdewaluować konstruktywizm. Dla Kantora informel był pierwszym po drugiej wojnie światowej, a kolejnym po przedwojennym konstruktywizmie ruchem awangardowym (Kantor, 2000: 194).

Kantor w *Litanii sztuki informel – 1955* pisał o odkryciu materii, której niszowe, patologiczne właściwości, dotąd „niezauważane, / nie traktowane poważnie, podejrzone, / kwitowane ostrzeżeniami, / przypisywane stanom nienormalnym, dewiacjom / i egzageracji (...)” (Kantor, 2000: 188) zaczynają być przyswajane przez ludzką wrażliwość. Zagarniająca przestrzeń, przekraczająca w sztuce ramy i rampę materia

znajduje swe odbicie / w człowieku, / w jego głębi – / gdzie rodzą się jej ekwivalenty / (...). Rodzi się nowy wizerunek człowieka: / „zapis wewnętrzny”. / Jego kondycja – ludzka: / WOLNOŚĆ, / nostalgia, / niepokój, / namiętności... // Uczucia: / cierpienia, / bólu, / obłędu, / szaleństwa, / gorączkowe, / deliryczne, / halucynacyjne, / majakalne, / spazm, / rozkosz, / agonია, / namiętność niszczena, / mroczne rejony hańbiących praktyk, / występnych procedurów, / rozpasanie, / okrucieństwo, / lęk / i wstydy... (Kantor, 2000: 190-191).

Przedmioty najniższej rangi, czyli te „u progu przejścia w stan materii” (Kantor, 2000: 197), zyskały odpowiednik w emocjach patologicznych. Ponieważ wszystkie te stany dotyczą śmierci, nicości i bytu, jest możliwe połączenie materii

z egzystencją człowieka (Kantor, 2000: 193). Dla Kantora tylko w tych rejonach jest jeszcze miejsce na poezję, odkąd na głównej arenie triumfują kariery artystyczne.

Szansę i jedyną nadzieję poezji może kryć / jeszcze «wyrzucenie poza nawias społeczeństwa», / «skazanie się» na wolność (jak wyraża się Sartre), / egzystencja nie chroniąca się poza żaden parawan prestiżu, / docierająca do swojej MATERII, / samotności, do swego PRZEZNACZENIA.... (Kantor, 2000: 201).

Kantor w zupełnie inny sposób wyraża to, co mówili wcześniej Witkacy i Artaud. Szaleństwo w piśmiennictwie pojawia się na etapie informelu. Uznając je za jedyny obszar wolności i poezji (pewnie w ogóle twórczości), Kantor abstrahuje jednak od figury wariata. Stany patologiczne będą właściwe każdemu człowiekowi, bo – w jego koncepcji – stanowią wyraz „biedy”, nie choroby. „Normalne stany emocjonalne przechodzą niepostrzeżenie w męczące przerosty, osiagając stopień / okrucieństwa, sadyzmu, spazmu, rozkoszy, gorączkowych majaczeń, agonii” (Kantor, 2000: 204-205) – pisał. Kantor neguje jednak wpływ myśli Artauda i wspartego na psychoanalizie surrealizmu, na swój teatr. Podobne efekty mają według niego u podstaw inną ideę. „Nie jest to eksploatacja sfery podświadomości ani własnych obsesji. / Chodzi o coś grubo ważniejszego! I NOWEGO! / Jest to odkrycie nowej, nieznannej strony / Realności, jej elementarnego stanu: MATERII” (Kantor, 2000: 203). Dlatego Kantor nie zajmował się jednostką psychicznie chorą. A skoro nie szaleniec jest tu tematem artystycznym, jest nim natomiast szaleństwo, jako pewien stan materii, abstrahuje się też od psychoanalizy. To już zrab Teatru Zerowego. Teatr mówiący o szaleństwie omija w ten sposób pacjentów, zakłady psychiatryczne i metody leczenia, wbrew temu, co dostrzegł Ludwik Flaszen, zarzucając Kantorowi wystawienie realistycznego przedstawienia o wariatach (Flaszen, 1963: 4).

Jednocześnie należy zauważyć, że odparcie Artauda jest nie do końca uzasadnione. Brzmienie manifestu Teatru Zerowego, towarzyszącego premierze *Wariata i zakonnicy*, ma zaskakująco wiele wspólnych idei z *Teatrem i dżumą*.

W roku 1963 uwagę Kantora zajmują „okolice zera”, czyli stany i przedmioty zniwelowane, niszczone, zdekonstruowane. Przez kilka miesięcy gromadzi eksponaty na Wystawę Popularną, żeby w październiku pokazać publiczności *environnement* złożony ze szkiców i brulionów, a pozbawiony dzieł sztuki. 8 czerwca odbędzie się natomiast premiera *Wariata i zakonnicy*. To, że Kantor adaptował w teatrze teorie nowoczesnej plastyki, jest już truizmem. Sam artysta w 1989 roku przyzna, że jeszcze spektakl *W małym dworku* był „tylko próbą przełożenia języka malarskiego na teatralny. (...) Sprawa zupełnie autonomiczna to był dopiero Teatr Zerowy, *Wariat i zakonnica*” (Porębski, 1997: 99).

W pismach dotyczących tego etapu wymienia już mniej zachowań patologicznych, a dominują takie, które „do zera” sprowadzają ekspresje najżywiej dotąd w teatrze i dramacie eksploatowane. Kantor uważa, że emocje *in plus* (czyli o wysokiej

temperaturze), będąc głównym budulcem fikcyjnych fabuł, wymagały też wywołujących iluzję środków formalnych. Zaproponował więc pulę nowych ekspresji, formułując metodę gry aktorskiej korzystającej ze stanów „bezinteresownych”: niechęci, apatii, znudzenia, monotonii, zubożenia, śmieszności, banalności, zwyczajności. W ujęciu Artauda teatr to „natychmiastowa przypadkowość⁸ czy bezinteresowność, co popycha do czynów niepotrzebnych, nie mogących przynieść społeczności pożytku” (Artaud, 1966: 47). Stany te w teatrze, dodatkowo wzmocnione powtórzeniami, prowadzą do znudzenia widowni – i do **szaleństwa**, przekonywał Kantor. „Jeśli jednak trzeba tak srogiej plagi, by pojawiło się to daremne, bezinteresowne szaleństwo i jeśli plaga ta zwie się dżumą, dobrze byłoby określić, ile w stosunku do całej naszej osobowości warte jest to szaleństwo i ta bezinteresowność?” (Artaud, 1966: 48) – zapytuje Artaud i odpowiada: „teatr, podobnie jak dżuma, służy do zbiorowego oczyszczania ropni. (...) Skłania umysł ku obłędowi, który trawi jego energię; (...) objawiając zaś społecznościom ich ciemną potęgę, ukrytą siłę, zachęca je, by przybrały wobec losu wyższą, bohaterską postawę, której by inaczej nigdy nie osiągnęły” (Artaud, 1966: 54) Kantor uzupełni: „Sprowadzenie do zera / w praktyce życiowej / oznacza negację i destrukcję. / W sztuce może wywoływać / wprost przeciwnie rezultaty” (Kantor, 2000: 263). Szaleństwo, o którym pisze Kantor, rozumiałabym podobnie, jako uwalnianie emocji, reakcji negatywnych.

Inscenizacja *Wariata i zakonnicy* zbiega się z renesansem recepcji myśli teatralnej i kulturowej Antonina Artauda. Jerzy Grotowski w 1967 roku pisał o erze Artauda, rok wcześniej ukazał się w przekładzie polskim *Teatr i jego sobowtór*. Dystans Kantora będzie chyba częściowo warunkowany tą popularnością, częściowo animozjami między nim a twórcą Teatru Ubogiego. Wpływ autora *Van Gogha*, wbrew chęciom Kantora, ujawniają pisma z tego okresu. Kolaż fragmentów manifestu Teatru Zerowego i manifestu *Teatr i dżuma* spaja nie tylko podobna myśl, ale i brzmienie. Ale podczas gdy Artaud był „tylko” wizjonerem, Kantor okazuje się praktykiem teatru, przekłada idee na teatralny język, określa, w jaki sposób teatr ma być jak dżuma. W tym działaniu Kantor przestaje być plastykiem w teatrze, opiera Teatr Zerowy na aktorstwie.

Aktor prezentuje anty-aktywność, czyli nagłe zniechęcenie do gry i zainteresowanie się w zamian widzem, czymś błahym lub tekstem sztuki, które stają się chwilowo ogrywanym obiektem, aby nagle znów popaść w „stan apatii / melancholii / depresji / (...) zamyślenia / odrętwienia” (Kantor, 2000: 258-259). Kantor wprowadza też rodzaj deprecjonowania aktora przez pierwszoplanową ekspozycję oraz fizyczne spychanie go ze sceny, Hanna Szymańska – Siostra Anna – wspomina zresz-

⁸ O aktorstwie żonglującym przypadkiem pisał też Kantor.

tą o sińcach (Szymańska, 2005: 254). W *Wariacie i zakonnicy* funkcje te pełniła konstrukcja złożona ze starych krzeseł zapewniających wcześniej nawy kościoła oo. Dominikanów, Maszyna Zniszczenia, Aneantyzacyjna. Dominowała w małej przestrzeni scenicznej wydzielonej w Krzysztoforach, utrudniała ruch aktorom, a zwłaszcza zagłuszała tekst, co wiązało się z zerwaniem komunikacji, chociaż jednocześnie budowało nowy komunikat, którego immanentną cechą było to zagłuszanie.

W rezultacie oszczędność ruchów i emocji uzasadniała życiowa logika. Zniechęceni aktorzy bronili się eliminując zbędne gesty i emocje, jak w życiu w warunkach grożących śmiercią człowiek wykazuje się ostrożnością i kalkulacją. Czasem też podejmuje ryzyko. W repertuarze „nowych środków absurdałnego aktorstwa” (Kudliński, 1963) znaleźć można również wzajemne zmuszanie się do grania, automatyczne powtarzanie czynności i doprowadzanie do „sytuacji żenujących”.

Klekoczący ruch krzeseł obarczony został, w praktyce trochę na wyrost, cechami psychologicznymi. Umieszczony wewnątrz maszyny „operator” pociągał za sznurki, uzyskując odpowiednio: „gwałtowność, wściekłość, nerwowość, podrygi, zacinać się, zamieranie, rozlatanie, śmieszność, monotonię, grozę” (Kantor, 2000: 256), według rozpisanej partytury. Emocje te podobne były właściwie do zmian następujących w grze aktorskiej. Nagłe zmiany ekspresji wykonawców, nawet jeśli zmierzały do apatii, dawały w efekcie szybki rytm (tak recenzje). „Podniecenie, ekscytacja, niepokój, / furia, rozjuszenie, wściekłość. / Nagle urywają się, / jakby zostały wessane. / Pozostają tylko gesty puste” (Kantor, 2000: 275). Obiektem działania staje się tekst, aktorzy bawią się fonetyką słów, wyjmują je z kontekstu, powtarzają. Aktor ma być „młynem mielącym tekst” (Kantor, 2000: 260), cała istota teatru polega na tym, aby ten młyn wybudować.

Dlatego w inscenizacji Kantora nie można mówić o spontanicznym szaleństwie, tylko, jeśli już, o szaleństwie precyzyjnie zaplanowanym i wykonanym. Według krytyki, dom wariatów, w którym dzieje się akcja, wykorzystany został do usprawiedliwienia całkowitego szaleństwa pokazanego przez aktorów Cricot 2.

Negując oficjalną konwencję grania, aktorzy rzeczywiście nie uzasadniali swoich działań ani życiową, ani wynikającą z akcji dramatu logiką. Przypominali tu wariatów, gdyż ich działania powstawały bez bodźca lub były nieadekwatne. Zachowania konstytuowała jednak sytuacja na scenie, zwłaszcza maszyna mogła mieć przewidzianą funkcję wprowadzania aktorów w stan wściekłości, stąd znużenie czy nagła furia były ich własną odpowiedzią na sytuację. Aktor mógł wyzwolić spontaniczną, nie obciążoną konsekwencjami reakcję, na co i on nie pozwoliłby sobie w realnym życiu, gdzie większość z tych zachowań określono jako nihilistyczne czy destrukcyjne. Ta sytuacja aktora w spektaklu przypomina trochę właśnie swobodę szaleńców, która tak zachwycała surrealistów.

Wszak to, co ich fascynowało w świecie psychicznie chorych, to właśnie całkowita uległość wobec nie skrepowanych niczym wymogów wyobraźni, to absolutnie swobodna, nie zmacona żadnymi celami praktycznymi manifestacja pragnień i przekonań, pełna ekspresja najgłębszych pokładów podświadomości (...) (Janicka, 1985: 104-105).

Kantor nie każe aktorom odwoływać się do podświadomości, i ich reakcje w rzeczywistości nie są spontaniczne, choć mogą się wydawać niezaplanowane. Uderzają, owszem, w praktycyzm życiowy, ale odbywają się w teatrze i w samym spektaklu mają swoją „praktyczną”, bo sceniczną, funkcję. Kantor uważał, że zupełna dowolność nie może być sztuką i tutaj spotykał się z surrealizmem.

Realizacja «niemożliwego» jest najwyższą fascynacją w sztuce i jej najgłębszą tajemnicą. Nie jest procesem, raczej aktem wyobraźni i gwałtownej, spontanicznej, niemal desperackiej decyzji wobec nagle pojawiającej się możliwości absurdałnej, wymykającej się naszym zmysłom, śmiesznej (Kantor, 2000: 259).

Aktorzy mogli korzystać z własnych reakcji i emocji również dlatego, że na granicy rozkładu wszyscy jesteśmy zdolni do skrajności, a sceniczna sytuacja, jeśli dobrze rozumiem, była tu substytutem dżumy. Należy jeszcze podkreślić, że w notatkach odnoszących się do Teatru Zerowego Kantor nie pisze już o symptomach szaleństwa, tylko o stanach bezinteresownych. Sprowadzanie w okolice „zera” było rozbijaniem kolejnych wyobrażeń potocznych, po to żeby uzyskać tworzywo sceniczne. W Teatrze Zerowym jakoś w dużej mierze nadało mu szaleństwo.

Czy zatem rzeczywistość szaleństwa jest metodą na teatr zerowy? Spektakl nie wpisuje się w dyskurs o szaleństwie, ale może w intencji Kantora miał stać się bezpośrednim ukazaniem języka szaleństwa? Może tak być nawet wówczas, jeśli słowa, których użył w tekstach Kantor, czasem będące terminami psychiatrycznymi, są pozbawione w kontekście konotacji ściśle medycznej. W tym sensie nie mają one definicji, nie odnoszą się do konkretnych zachowań wariatów, oznaczają tylko pewien gest, zakładają określoną ekspresję sceniczną. Przypomnieć można, że aktorzy teatru Cricot, wśród których przeważali studenci medycyny, pracując nad *Wariatem i zakonnicą*, obserwowali pacjentów w zakładach psychiatrycznych, ucząc się naśladować objawy szaleństwa. Wynikałoby z tego, że dramaturgiczna konstrukcja postaci, zwłaszcza Walpurga, oddaje kliniczne symptomy jego obłądzenia. Aktorzy Kantora nie mają jednak „udawać” chorych, ponieważ wtedy gra stałaby się kopiowaniem, iluzją, ale również dlatego, że nie są w gruncie rzeczy wariatami. Wydaje mi się, że nie powinni nawet operować wiedzą o objawach klinicznych, gdyż Kantor posługuje się tu pojęciami stereotypowo, życiowo. Trupa Cricot 2 nie mogłaby podpatrywać szaleńców.

Działaniom tym (aktorów – przyp. K. T.) towarzyszą określone stany psychiczne – z tym zastrzeżeniem, że działania nie są uwarunkowane tymi stanami, nie są przez nie wywoływane. Działania te stwarzają (...) pozory stanów psychicznych. Stany psychiczne są wyizolowane, bezpodstawne, autonomiczne i jako takie mogą stać się czynnikami artystycznymi (Kantor, 2000: 267).

Szaleństwo przestało być domeną Walpurga, wszystkie postacie korzystają z tych samych środków wyrazu. Wyeliminowano w ten sposób ze sceny wariata. Szaleństwo nie jest już problemem osoby, a pewnym tworem, artystycznym konstruktem, natomiast symptomy szaleństwa stają się rzeczywistością gotową, poddaną nowemu formowaniu. Spektakl nie zmierza do pokazania chorego psychicznie poety i Kantor inaczej stawia problem szaleństwa. Z zagadnienia psychiatrycznego, społecznego, kulturowego, staje się ono pojęciem teatralnym i dotyczy scenicznych środków wyrazu.

Niwelacja tekstu zubaża jego problematykę. O tym pisał Konstanty Puzyna, nazywając Józefa Szajnę, Krzysztofa Pankiewicza i Tadeusza Kantora (oraz ich epigonów) Witkacoplastykami. Krytyk miał na myśli to, że nie realizują oni intelektualnej zawartości dramatów i to, że reagują tylko na wyobraźnię plastyczną Witkiewicza. Pomysły do *Wariata* wydają się potwierdzać te zarzuty, chociaż tylko pozornie Kantor porzuca esej z opisem akcji, skoro cała fabuła się wypełnia. Już wtedy bardziej potrzebny był mu tekst tylko dla rozegrania sytuacji inscenizacyjnych, a nie autonomiczna sztuka. Tak zaczęło być na pewno od *Umarłej klasy*, widać to zwłaszcza w następnych premierach. Kantor odrzucał zdecydowanie wskazówki dramaturga.

Uważam te didaskalia niemal za dowcip Witkiewicza i myślę, że każdy reżyser, który się na to nabiera, pozwala z siebie zakpić. Dotyczy to zresztą każdej sztuki przeznaczonej dla teatru. Dla mnie, co podkreślałem w okresie okupacji, dramat staje się dopiero na scenie (Borowski, 1982: 51).

W *Wariacie i zakonnicy* pojawiają się elementy nieoczekiwane, szalone, ale paradoksalnie, ani szpital wariatów, jako miejsce akcji, ani schizofrenia nie posłużyły autorowi do robienia trików. W dwudziestoleciu powstawały dramaty, które wykorzystywały na przykład technikę filmową do konstruowania cudowności pod pretekstem szaleństwa czy snu. Witkacy deprecjonuje te pomysły:

Przedstawianie na scenie, nawet najdziksze powinno być, w(edu)g mnie, realne nie w znaczeniu tym, żeby przedstawiało życie, tylko żeby nie było zdewaluowane przez autora jako halucynacja, wizja, sen, itp. Sztuczki, którymi mało śmiali i nieświadomi celu sztuki autorzy, starają się usprawiedliwić dziwność w sposób życiowy, kiedy powinny się one usprawiedliwiać same przez się a r t y c z n i e, jako konieczne części całej konstrukcji (Witkiewicz, 1969: 312).

W *Wariacie i zakonnicy* oraz innych swoich dramatach Witkacy nie wykorzystuje tak rozumianej teatralności szaleństwa.

Biorąc jako kryterium podatność na walory teatralne i plastyczne tych sztuk, Kantor nie był Witkacoplastykiem. Sporządzony przez niego opis akcji w przypadku *Wariata i zakonnicy* tworzy zwykłą, fabularną historię. Zostanie ona pokazana w absurdalnej, kabaretowej konwencji. Spektakl nie ma żadnego związku z pomysłem Witkiewicza, który wyreżyserował przecież tę sztukę w Zakopanem pod tytułem zmienionym na *Wariat i pielęgniarka*. Problem ze scenicznym szaleństwem pokazanym przez Cricot 2 dotyczy, wydaje mi się, raczej teatralności, nie związku z literaturą.

W większym stopniu posługiwałam się tutaj wypowiedziami Kantora niż szczątkową rekonstrukcją inscenizacji, ponieważ zderzając tekst z tekstem miałam do czynienia z intencjami obu artystów (nawet, jeśli część pism Kantora powstała po premierze). Jednak celem podstawowym w teatrze jest spektakl. Kantor mówi o szeroko pojętej autonomizacji teatru – wobec dramatu, teatru zawodowego czy logiki życiowej. Zapomina jednak o autonomizacji teatru od sztuki plastycznej. A jego strategia inscenizacyjna ma związek z tą sferą działalności. Metoda Teatru Zerowego wiąże się nieuchronnie z „anty-wystawą” z tego samego roku. W ten sposób w spektaklu znalazła się konstrukcja aneantyzacyjna, jako wyraz fascynacji krzesłem oraz rzeczywistością gotową i biedną, tym razem bliższą „zeru” niż materii. Maszyna ta potęgowała „piękne szaleństwo”, jak powiedział z ironią Ludwik Flaszen o spektaklu (Flaszen, 1963: 4). Drugim obiektem plastycznym jest ambalaż, zastosowany w inscenizacji i w kroju kostiumów. Witkacego pytanie o nadwrażliwość w postrzeganiu świata Kantor zastępuje pytaniem o ekspresyjną funkcję szaleństwa. Forma, którą nadaje szaleństwu w dużej mierze wynika z fascynacji malarskich, zwłaszcza najniższą realnością. Wprowadzone w formę szaleństwo ma, wydaje mi się, te same źródła. Za tą tezę przemawia i to, o czym wspomniałam wcześniej, że Kantor prawie nie interpretuje intelektualnej treści dramatu. Obłęd był dla Witkacego obroną przed mechanizacją, do której *sensu stricto* zmierzały metody psychoanalitka (Gerould, 1985: -159). Spektakl Cricot 2 zdjęła cenzura. Znalazły się czytelne aluzje do mechanizacji życia społecznego w Polsce Ludowej, ale z recenzji wynika, że były one jakości kabaretowej. Kantor, jak mi się wydaje, ma na celu osiągnięcie „czystego” szaleństwa, to formą chce się wpisać w tradycję sztuki, która odwoływała się do tej kategorii. Witkacy pokazuje szaleństwo jako stan jednostki, którą leczy się za pomocą psychiatrii lub psychoanalizy. Kantor nie przykłada tego problemu do wariata. Porusza się w świecie świadectw szaleństwa przechowanych przez kulturę.

Otwarte pozostaje, niestety, pytanie o to, czy metoda Kantora jest wobec tego sprowokowana przez tekst? Nie potrafię dać zdecydowanej odpowiedzi na to pytanie. Jeżeli Kantor opracowywał swój manifest, pracując nad dramatem, to

metoda Teatru Zerowego i dojście w końcu do szaleństwa jako strategii inscenizacyjnej, a zwłaszcza aktorskiej, byłoby z *Wariata i zakonnicy*. Kudliński widzi na przykład inspirację Kantora w ostatniej scenie dramatu.

Dla Kantora inspiracją stał się absurdalny obraz końcowy, kotłowisko i obłąkana miazga ciał, pomieszanie rzeczywistości z fikcją. Tak (...) dał obraz ogólnej furii ogarniającej jednak wszystkich (Kudliński, 1963).

Natomiast jeżeli założenia powstały jeszcze przed wyborem sztuki, a ta tylko okazała się najdogodniejsza, to manifest będzie wydedukowany z plastyki i teatru. Rozstrzygająca byłaby ścisła chronologia, której nie da się zrekonstruować. Jako ostatnie zdanie zacytuję jednak fragment z manifestu:

Idea teatru zerowego, / która w ciągu realizowania / spektaklu fascynowała / mnie zupełnie nowymi / możliwościami, / jest raczej manifestacją / niż metodą (Kantor, 2000: 241).

Może tu tkwi odpowiedź.

Bibliografia

- Artaud A. (1966), *Teatr i jego sobowtór*, przekład i wstęp J. Błoński, noty: J. Błoński i K. Puzyna, Warszawa.
- Artaud A. (1981), *Van Gogh albo samobójca społeczny*, przeł. J. Lisowski w: M. Janion i S. Rosiek (red.), *Transgresje t. 1: Galernicy wrażliwości*, Gdańsk.
- Artaud A. (1981), (*Wszystkie akty indywidualne...*) w: M. Janion i S. Rosiek (red.) *Transgresje*, Warszawa.
- Borowski W. (1982), *Tadeusz Kantor*, Warszawa.
- Dąbrowski K. (1979), *Dezintegracja pozytywna*, Warszawa.
- Dąbrówka A., Geller E., Turczyn R. (1997), *Słownik synonimów*, Warszawa.
- Degler J. (1973), *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa.
- Falkiewicz A. (1967), *Mit Orestesa. Szkice o dramaturgii współczesnej*, Poznań.
- Flaszyn L. (1963), *Igraszki z absolutem*, „Współczesność”, 18, (4).
- Foucault M. (2000), *Choroba umysłowa a psychologia*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa.
- Gerould D. (1985), *Witkacy i jego sobowtóry*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-4, (149-161).
- Janicka K. (1985), *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa.
- Kantor T. (2000), *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-74*, Kraków.
- Kolankiewicz L. (2001), *Święty Artaud*, Gdańsk.
- Kott J. (1985), *Sześć not o Witkacym*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-4, (141-147).
- Kudliński T. (1963), *Tydzień teatralny*, „Dziennik Polski”, 22 VI.
- Miklaszewski K. (2006), *Kantor od kuchni*, Warszawa.
- Porebski M. (1997), *Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa.
- Puzyna K. (1971), *Na przełęczach bezsensu*, w: tegoż, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa.
- Skwara M. (1999), *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*, Wrocław.
- Szymańska H. (2005), w: Kunowska J. (red.), „Zostawiam światło, bo zaraz wrócę...”. *Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów*, Kraków.
- Witkiewicz S. I. (1979), *Niemyte dusze*, w: tegoż, *Narkotyki, Niemyte dusze*, Warszawa.
- Witkiewicz S. I. (1969), *Polemika z krytykami*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 3.