

# Karolina Osińska

---

## Kantor – Meyerhold : Paralele

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 467-475

---

2014

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.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ  
 TOM II

---

Katarzyna Osińska

Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa

## Kantor – Meyerhold. Paralele

### Święty Rewolucji

Postać Wsiewołoda Meyerholda przewija się przez całą biografię artystyczną Tadeusza Kantora (il. 1). Obecność ta ma charakter złożony i wielowątkowy. Najbardziej spektakularnym jej przejawem stało się umieszczenie rosyjskiego twórcy pośród postaci ostatniego spektaklu Tadeusza Kantora (którego premiery artysta nie dożył) – *Dziś są moje urodziny* (1991).<sup>1</sup> W spisie osób umieszczonym w programie spektaklu, w grupie określonej jako „Przyjaciele”, znalazł się, obok Marii Jaremy, Jonasza Sterna właśnie Wsiewołod Meyerhold.<sup>2</sup> Włączając rosyjskiego

artystę, którego przecież nie znał osobiście, w krąg najbliższych sobie ludzi, Tadeusz Kantor kreował i w pewnym sensie mitologizował łączącą ich więź, co z kolei stanowiło pochodną jego fascynacji historyczną awangardą, w tym awangardą rosyjską. Najbardziej bodaj poruszającym świadectwem stosunku Kantora do tego właśnie dziedzictwa jest fragment tekstu znanego jako „List do Marii Jaremy”, w którym padają m. in. takie oto słowa:

„Proszę Cię, pozdrów  
 Świętych Rewolucji:  
 Malewicza, Tatlina, Popową, Mayerholda,<sup>3</sup>  
 i naszych Błogosławionych:  
 Kobro, Wicińskiego, Józefa, Helenę, JONASZA...<sup>4</sup>  
 Jestem dumny i wzruszony, że szedłem z tobą  
 i z nimi

<sup>1</sup> Premiera spektaklu pod francuskim tytułem *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* odbyła się 10 stycznia 1991 roku w Tuluzie (Tadeusz Kantor zmarł 8 grudnia 1990 roku w Krakowie); spektakl powstał w koprodukcji Teatru Cricot 2 z: Festival d'Automne w Paryżu, Centre Georges Pompidou, Théâtre Garonne w Tuluzie, Hebbel-Theater w Berlinie, CRT Artificio w Mediolanie, Théâtre de la Ville de Nîmes.

<sup>2</sup> W tomie 3 *Pism* Tadeusza Kantora, opracowanych przez Krzysztofa Pleśniarowicza, w spisie osób spektaklu *Dziś są moje urodziny* brakuje Meyerholda – zob. Kantor (2005, t. 3: 230). K. Pleśniarowicz prawdopodobnie przedrukował spis w wersji francuskiej programu, w którym istotnie brak postaci rosyjskiego twórcy. Trudno dziś ustalić przyczynę tego braku (przypomnijmy, że premiera spektaklu odbyła się po śmierci Kantora), zwłaszcza, że nie objaśnia jej sam K. Pleśniarowicz. Jednak trzeba podkreślić, że Kantor z pewnością planował umieszczenie sceny z Meyerholdem w spektaklu, ponieważ

w tym samym francuskim programie, na jego ostatniej stronie opublikowany został dokument: „List” Wsiewołoda Meyerholda-Reicha (drugi człon nazwiska Meyerhold używał od czasu zawarcia związku małżeńskiego z aktorką Zinaidą Reich) do Wiaczesława Michajłowicza Mołotowa, Przewodniczącego Rady Komisarzy Ludowych ZSRR.

<sup>3</sup> W takiej właśnie błędnej pisowni nazwisko rosyjskiego artysty pojawia się w cytowanym dokumencie.

<sup>4</sup> Wymienieni w tym werse przez Kantora to: artyści Katarzyna Kobro (1898–1951), Henryk Wiciński (1908–1943), Józef Jarema (1900–1974), Jonasz Stern (1904–1988) oraz historyk sztuki i krytyk Helena Blum (1904–1984).



Il. 1. Tadeusz Kantor, fot. D. Simpson, z archiwum Cricoteki

### Dobry kawał drogi!<sup>5</sup>

W ostatnim spektaklu Kantora Meyerhold ukazany został jako „męczennik”: „MARIA JAREMA / bierze list tkwiący / w ręce męczennika. / Czyta: / Wsiewołod Meyerhold / do / Prezydenta Rady Komisarzy / Ludowych ZSRR / Wiaczesława Mołotowa”<sup>6</sup>. Ów list,<sup>7</sup> wstrząsające świadectwo przemocy

<sup>5</sup> „List” został po raz pierwszy zamieszczony w katalogu wystawy Marii Jaremy w Krzysztoforach, w grudniu 1988 roku. Rok ten był podwójnym jubileuszem artystki, urodzonej 24 listopada 1908 roku i zmarłej 1 listopada 1958. W tym samym 1988 roku, 2 sierpnia, zmarł inny, bliski Kantorowi malarz, członek Grupy Krakowskiej, Jonasz Stern i to prawdopodobnie pod wrażeniem niedawnej śmierci artysty, Kantor napisał te poruszające słowa. Tekst „Listu”, zawierający zacytowany fragment, został po raz pierwszy opublikowany w miesięczniku „Odra” – Kantor (1989: 60). Następnie został przedrukowany w postaci faksymile z oryginalnego maszynopisu, zawierającego odręczne dopiski Kantora w katalogu wystawy *Święci rewolucji. Maria Jarema – Tadeusz Kantor*. Kantor (bez daty: 4–9). Wreszcie ukazał się w postaci publikacji: Kantor (2009: 16–17). Natomiast cytowany fragment nie znalazł się w programach (francuskim i polskim) do przedstawienia *Dziś są moje urodziny*, ani w *Pismach* – zob. Kantor (2005, t. 3: 311–313). Zob. też: Osińska (2009: 109–155).

<sup>6</sup> Kantor (2005, t. 3: 296).

<sup>7</sup> Na tekst czytany jako „List” Meyerholda, opublikowany po raz pierwszy w Rosji w okresie „pieriestrojki”, najpierw w gazecie „Советская культура”, a następnie w czasopiśmie „Театральная жизнь”, 5 (1989: 2–3) (z tego źródła pochodziły polskie tłumaczenia) składają się dwa „podania” (*заявления*). Pierwsze z 2 I 1940, drugie z 13 I 1940, pisane przez Meyerholda w więzieniu Butyrki. Artysta, opisując tortury, jakim został poddany, odwołuje swoje wcześniejsze

i tortur, które poprzedziły śmierć artysty, odczytowanym był z *offu* przez rosyjskojęzycznego lektora.<sup>8</sup> Meyerhold, jeden z filarów awangardy, stał się tu archetypem męczennika-artysty, który oddał życie za sztukę. Kantor, wybierając Meyerholda na swe *alter ego* (ostatecznie, po śmierci polskiego reżysera, obu twórców zagrał ten sam aktor – Andrzej Wełmiński), wyraźnie identyfikował się ze swoim poprzednikiem w planie symbolicznym. Sugerując zrównanie samego siebie jako Autoportretu z „kułką” – z katowanym przez oprawców z NKWD Meyerholdem („Autoportret staje się Ofiarą / wściekłych Enkawudystów”),<sup>9</sup> Tadeusz Kantor dokonywał tu, z jednej strony, autokreacji: wpisywał siebie w przestrzeń mitu artysty nie rozumianego, prześladowanego, ponizanego, a zarazem niezłomnego w swych przekonaniach, a z drugiej, kreował Meyerholda na swego artystycznego poprzednika.

Istotnie, osoba i twórczość rosyjskiego artysty stanowiły tło – jawne bądź ukryte, świadome bądź nie – wielu przedsięwzięć i idei Kantora na różnych etapach jego działalności: od *Śmierci Tintagille* Maeterlincka (1938) po *Dziś są moje urodziny*. Obu, Meyerholda i Kantora, można zaliczyć do „silnych” reżyserów teatralnych XX wieku. Pytanie: czy Meyerhold był dla Kantora prekursorem w takim sensie, w jakim sformułował tę kwestię Harold Bloom w odniesieniu do poetów anglojęzycznych, mających za prekursora Szekspira?<sup>10</sup>

zeznania. Publikacja ta, obok innych materiałów archiwalnych, przybliżała okoliczności aresztowania oraz śmierci reżysera. W Polsce fragmenty „Listu” ukazały się po raz pierwszy w tłumaczonym z rosyjskiego artykule Arkadija Waksberga, „Procesy” – Waksberg (1988: 97–107). Następnie, już w całości w „Życiu Literackim”, 10 (1989) oraz – pośród innych dokumentów – w „Dialogu” 10 (1989: 94–97), w przekładzie Andrzeja Wánata. Wykorzystany w spektaklu tekst jest kompilacją fragmentów obu „podan”.

<sup>8</sup> W programach do spektaklu zaznaczono, iż „List” Meyerholda do Mołotowa czytany jest przez „E. Nirmana”. Prawdopodobnie błędnie podano inicjał imienia i chodzi tu o Leonida Jefimowicza Nirmana, urodzonego w 1949 roku w Leningradzie, nauczyciela muzyki oraz barda, od 1984 roku mieszkającego w Tuluzie.

<sup>9</sup> Cytat pochodzi z tekstu Kantora zamieszczonego w programie do spektaklu *Dziś są moje urodziny*, wydanego w języku polskim (s. 16), nie zawierającego żadnych wskazówek bibliograficznych (daty, miejsca wydania, wydawcy), a jedynie informację, iż opracowała go Elisabetta Di Mambro, a teksty przetłumaczyła (prawdopodobnie z francuskiego) Ludmiła Ryba.

<sup>10</sup> W taki, opisany przez Blooma model dziedziczenia, wpisał relację Kantor-Meyerhold Marek Pieniążek – w swej książce poświęconej ostatniemu spektaklowi polskiego artysty: „Kantorowski spektakl byłby więc w tym wymiarze współczesnym *apophrades*, czyli odnowieniem ateńskich, ponurych

W listopadzie 2002 roku w Paryżu na poświęconym Meyerholdowi sympozjum (*Meyerhold – la mise en scène dans le siècle*) Georges Banu wystąpił z referatem „Meyerhold, le Shakespeare de la mise en scène”. Tytuł ten wskazuje, iż to właśnie Meyerhold stworzył teatr w rozumieniu XX wiecznym (teatr reżyserski) i w tym sensie można by go uznać za prekursora dla prawie wszystkich „silnych” reżyserów XX wieku. Jednak trudno byłoby zgodzić się z sugestią, że Kantor w swej twórczości wchodził w relację rywalizacji z poprzednikiem, rywalizacji, która stanowi o „zadłużeniu” u prekursora.<sup>11</sup> Opisany przez Blooma mechanizm „wpływu” w poezji nie może bowiem zostać przeniesiony na teatr z uwagi na odmienny, performatywny charakter samego dzieła teatralnego. Kantor nie odwoływał się do żadnego z przedstawień Meyerholda wprost; nie poddawał Meyerholdowskiego „tekstu”, obejmującego dzieła teatralne, ale też idee i techniki, w tym biomechanikę, radykalnej transformacji nazywanej błędnym odczytaniem (*misreading*), choć przyznawał się do inspiracji biomechaniką, do jej przemyślenia, przyswojenia i odrzucenia.<sup>12</sup> Nie da się też wskazać kolejnych, wymienionych przez Blooma etapów, wyznaczających relację między następcą i prekursorem, etapów poprzedzających *apophrades*: symboliczny powrót zmarłych, kiedy to poeta otwiera się ponownie na prekursora. Poza tym, powtórzmy, Kantor przyznawał się do wielu inspiracji, a przyjmując strategię mówienia wprost o poprzednikach, jak gdyby uwalniał się od poczucia „zadłużenia”.

W taki właśnie sposób, eliminujący podejrzenie o bezpośredni „wpływ”, mówił Tadeusz Kantor o rosyjskim artyście: stawiał go – obok Strzemińskiego – „na ołtarzu konstruktoryzmu”.<sup>13</sup> Wskazując na Meyerholda jako na jednego ze swoich poprzedników, podkreślając jego wyjątkowość, Tadeusz Kantor stawał po stronie („nie postmodernistycznego”) rozumienia sztuki jako domeny geniuszu artysty, jego indywidualnego, niepowtarzalnego stylu, po stronie takich niemodnych określeń, jak charyzma, prorocy, demiurgowie, a przeciwko twierdzeniom o „śmierci podmiotu”, o „końcu au-

tora”, „o końcu stylu rozumianego jako coś unikalnego i osobistego”.<sup>14</sup>

Jeśli jednak trudno jest wskazać w stosunku Kantora wobec Meyerholda na bezpośrednie dziedziczenie, czy zwłaszcza wpływ, to niewątpliwie można mówić o fascynacji czy inspiracji. Kantor zresztą sam sformułował własne postrzeganie twórczości rosyjskiego artysty, wskazał na najważniejsze dlań elementy jego spuścizny, jak konstruktoryzizm, biomechanika, inspiracja cyrkiem, wreszcie idea teatru autonomicznego: „Ja wspominałem często o teatrze autonomicznym, o który Meyerhold postulował. Ja tę ideę uznaję i kontynuuję i nawet twierdzę, że z większym skutkiem niż Meyerhold [...]”.<sup>15</sup> Interesował się też na przykład *Rewizorem* Meyerholda – w archiwum Cricoteki zachowało się świadectwo owego zainteresowania.<sup>16</sup> Pozostaje jednak coś, o czym Kantor nie mówił, czego być może nie zawsze był świadom, a co buduje przestrzeń subtelnych związków, osobliwych paraleli. Otóż dla obu przedstawieniami inicjacyjnymi były młodzieńcze wystawienia *Śmierci Tintagillesa* Maurice’a Maeterlicka. Dla obu ważnym, wręcz kluczowym tekstem we wczesnym okresie twórczości okazała się *Buda jarmarczna* Aleksandra Błoka.

Mimo iż u Meyerholda po okresie symbolizmu nastąpił etap konstruktoryzmu, to – trzeba to podkreślić – rosyjski reżyser nie porzucił myślenia symbolicznego w teatrze. Tadeusz Kantor sam siebie postrzegał jako rozdartego między symbolizmem i awangardą. I choć dziś oba te nurty postrzegamy jako opozycyjne, ale mieszczące się w ramach jednego układu odniesienia, jaki stanowi – z perspektywy drugiej połowy XX wieku – modernizm, to dla Kantora opozycja ta nacechowana była dramatycznym napięciem. W tekście „Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem”, (datowanym przez samego artystę na rok 1938, co wydaje się wątpliwe<sup>17</sup>) ujmie ten konflikt

<sup>14</sup> Zob. Rorty (2003: 325–335).

<sup>15</sup> Skiba-Lickel (1995: 26).

<sup>16</sup> Tadeusz Kantor nie znał języka rosyjskiego w takim stopniu, by czytać dostępne źródła na temat *Rewizora*. Zamówił zatem przekład studium autorstwa francuskiej badaczki Beatrice Picon-Vallin (informację tę zawdzięczam Annie Halczak). Tekst zatytułowany „Rewizor Gogola – Meyerholda” z francuskiego przełożył/a (?) M. Książek, nr inwentarza II/004359.

<sup>17</sup> Opublikowanym po raz pierwszy po francusku w 1982 roku, a w roku następnym po polsku. Kwestia datowania wielu tekstów, w tym kluczowych dla jego twórczości, pozostaje sprawą otwartą. Skąpe wyjaśnienia na ten temat w nocie edytorskiej do trzypięciotomowego, jak dotąd najobszerniejszego

dni powrotu zmarłych. Harold Bloom twierdzi, że silni poeci nawiedzani takim *apophrades*, potrafią za sprawą rewizji twórczości prekursorów przewyciężyć moc ich wpływu” – zob. Pieniążek (2005: 169); Bloom (2002).

<sup>11</sup> Zob. Pieniążek (2005: 168–169).

<sup>12</sup> Skiba-Lickel (1995: 24).

<sup>13</sup> Skiba-Lickel (1995: 24).

w słowa, które mogłyby stanowić motto całej jego drogi twórczej. Wspominając o fascynacji „dziwnymi i urzekającymi tekstami” (które sam tłumaczył) Waltera Gropiusa, Laszlo Moholy-Nagy’ego, Oskara Schlemmera, Paula Klee, podkreślając, jak wiele dla niego znaczyły, zadawał pytanie: „[...] ale co zrobić z WIELKĄ TAJEMNICĄ małych dramacików Maeterlincka, z którymi się nie rozstało, albo z urokami RZUCONYMI przez Pana Wyspiańskiego, Z WAWELEM, Z BRONOWICKĄ CHATĄ, albo z rosnącym LĘKIEM strychów Kafki, czy wreszcie z zarośniętym łopuchami i pokrzywami ŚMIETNIKIEM Brunona Schulza...”.<sup>18</sup>

Owo napięcie, któremu wielokrotnie dawał wyraz w swych tekstach, artysta przełożył na cricotages *Maszyna miłości i śmierci* (1987, Kassel), będący dopełnieniem *Lekcji mediolańskich*: uporządkowaniem własnego stosunku do awangardowych kierunków, w tym do konstruktywizmu, podsumowaniem spotkań ze sztuką innych artystów i – jak napisała Anna Halczak – hołdem dla sztuki naszego wieku, a jednocześnie bardzo osobistym wyznaniem.<sup>19</sup> Sam tytuł *Maszyna miłości i śmierci* zawiera w sobie *coincidentia oppositorum*, która odsyła do niejednoznacznego, labiryntowego świata teatru Meyerholda.

### Śmierć Tintagillesa

Przypomnijmy: w 1938 roku, w Bratniaku (Stowarzyszeniu Bratniej Pomocy Studentów Akademii Sztuk Pięknych) Tadeusz Kantor stworzył swój pierwszy teatr – Efemeryczny Teatr Marionetek, w którym wystawił (jeden lub dwa razy) *Śmierć Tintagillesa*. „Trzy służące z mrocznego zamku Maeterlincka zmieniły się w trzy bezduszne automaty, niosące śmierć. Za żelaznymi drzwiami płacze mały Tintagiles, którego już nic nie uratuje. Księżyc jest blaszany i przybity gwoździem do drewnianej ramy”<sup>20</sup> – pisał po latach, dostrzegając we własnym młodzieńczym przedstawieniu zapowiedź nadciągającej masowej zagłady.

---

wydania pism artysty w języku polskim, sporządzone przez Krzysztofa Pleśniarowicza, nie rozjaśniają wielu wątpliwości. Na przykład: na jakiej podstawie powstał wspomniany tekst, który – prawdopodobnie sam artysta antydatował na rok 1938. Czy istnieją jakieś notatki z 1938 roku, do których Kantor odwoływał się, przygotowując „Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem”, do druku w języku francuskim? Zob. Kantor (2005, t. 1: 575–576).

<sup>18</sup> Kantor (2005, t. 1: 47).

<sup>19</sup> Halczak (2000: 40–46).

<sup>20</sup> Kantor (2005, t. 1: 46).

Przygotowując swój pierwszy spektakl, Tadeusz Kantor raczej nie mógł wiedzieć, że w 1905 roku, w moskiewskim Studiu na Powarskiej nad *Śmiercią Tintagillesa* pracował Wsiewołod Meyerhold. Mało to prawdopodobne, choć już wówczas rosyjskim teatrem interesował się. Wielokrotnie wspominał o ważnej dlań lekturze książki Josepha Gregora i René Fülöpa-Millera *Das Russische Theater* z 1928 (w której pośród 357 ilustracji znajdują się projekty dekoracji i kostiumów Aleksandry Ekster, Aleksandra Wiesnina, Isaaka Rabinowicza, Lubow Popowej, Natalii Gonczarowej, Michaiła Łarionowa; fotografie ze spektakli Meyerholda, Aleksandra Tairowa, Jewgienija Wachtangowa, Konstantina Stanisławskiego i innych). Z czasem poszerzał swoją wiedzę o teatrze radzieckim; w 1946 roku w artykule „Sugestie plastyki scenicznej” pisał o zdobycach teatru antynaturalistycznego, antyiluzyjnego, a także o Meyerholdzie – o jego zerwaniu z traktowaniem sceny jako miejsca tworzenia iluzji rzeczywistości realnej, o nie zacieraniu realności sceny, gdyż jako taka daje gwarancję uzyskania prawdy artystycznej. Podkreślał zasługi Meyerholda w odsłanianiu wnętrza sceny, ukazywaniu maszynierii: „Meyerhold odsłania ukrywane dotąd wstydliwie nagie wnętrza sceny. Używa zwykłych pomostów, łączy je z odkrytymi rusztowaniami, schodami. Ustawia na scenie reflektory. Zdiera estetyzujący naskórek dotychczasowych dekoracji. [...]”<sup>21</sup> Jednak *Śmierć Tintagillesa* Meyerholda pozostawała wówczas spektaklem zapomnianym.

Dla Meyerholda praca nad tym przedstawieniem miała charakter studyjny – do premiery w 1905 roku nie doszło, a Studio zostało rozwiązane.<sup>22</sup> Temat bezbronności człowieka wobec nieubłaganego losu, wobec śmierci zbiegł się z burzliwą atmosferą rewolucji 1905 roku, z nastrojem zagrożenia, niepewności jutra. Meyerhold wpisywał – przynajmniej na etapie deklaracji – utwór Maeterlincka w kontekst ówczesnej rzeczywistości. W takim ujęciu, wyspa symbolizowała „nasze życie”, Zamek Królowej – „nasze więzienia”, a mały Tintagilles – nasze „niewinne, młode człowieczeństwo – piękne, idealnie czyste”.<sup>23</sup> Jednak wszystkie świadectwa przemawiają za tym, że krótki dramat Maeterlincka stał się dla Meyerholda przede wszystkim impulsem

<sup>21</sup> Kantor (2005, t. 3: 335).

<sup>22</sup> Zob. Osińska (2003: 17–37); Оси́ньска (2008: 300–316).

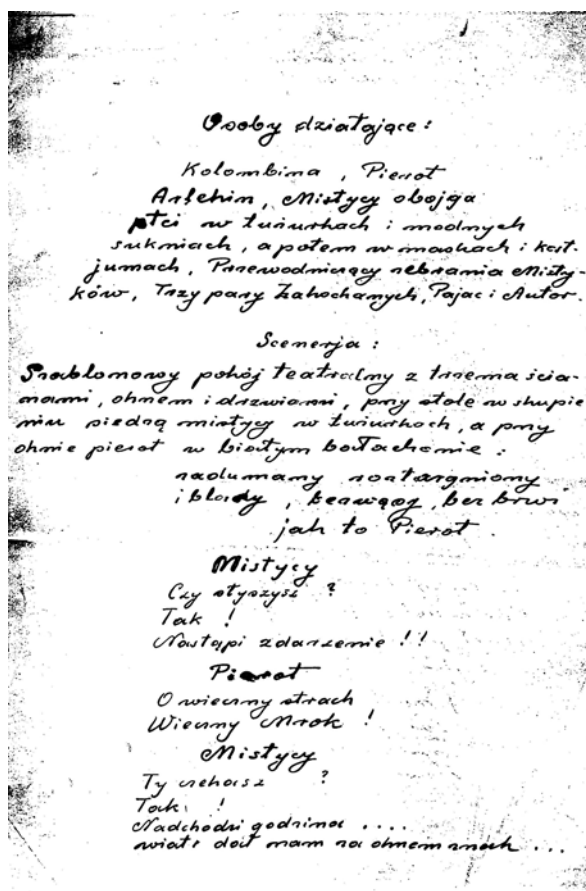
<sup>23</sup> Рудницкий (1969: 51).

do poszukiwania formy scenicznej adekwatnej do dramaturgii symbolistycznej w ogóle.<sup>24</sup> Dziś już wiemy o tym spektaklu znacznie więcej, ponieważ niedawno ukazał się tom dzieł reżysera z przedrukowanymi, opatrzonymi komentarzami, egzemplarzem reżyserskim Meyerholda.<sup>25</sup>

Obaj twórcy na progu samodzielnej drogi szukali sposobów na odejście od teatru rozumianego jako imitacja rzeczywistości i baśniowy Maeterlinck okazał się bardziej od innych autorów z kręgu symbolistów oddalony od potocznego doświadczenia, od codzienności. Przy wszystkich różnicach estetycznych, dzielących oba spektakle, uderza zbieżność, dotycząca techniki reżyserskiej. Obaj, wychodząc od dramatu, w rozwiązaniach scenicznych odwołują się do malarstwa. W przypadku Meyerholda, pracującego nad reliefowym układem scenicznym, imponuje katalog przywołań konkretnych dzieł malarskich: od włoskiego renesansu (Botticelli) po malarstwo współczesne, z przełomu XIX i XX wieku – artysta posiłkował się ilustracyjnymi materiałami brytyjskiego czasopisma „The Studio”.<sup>26</sup> Tadeusz Kantor, wprowadzając na scenę marionetki o zgeometryzowanych formach (trójkąty, romby), inspirował się Oskarem Schlemmerem. W swoim *Tintagillesie* z końca lat trzydziestych polski artysta akcentował bezdusność mechanizmów, automatyzację śmierci. Warto tu jednak dodać, że również Meyerhold wprowadzał (i to na długo przed etapem poszukiwań awangardowych) zgeometryzowaną linię ruchu postaci służących, niosących manekin ubrany w kostium Tintagillesa, oraz stosował strategię powtórzeń.<sup>27</sup> Innym punktem, w którym zbiegały się poszukiwania obu artystów, była świadoma praca nad dźwiękową partyturą spektaklu, obejmującą także dźwięk mowy aktorów. Wypracowanie tych elementów inscenizacji łączyło tak Meyerholda, jak Kantora z innymi reformatorami teatru XX wieku, choćby z Georgiem Fuchsem czy Edwardem Gordonem Craigm.

## Buda jarmarczna

Pojęcie to pojawia się wielokrotnie w autokomentarzach Kantora, zarówno pisane kursywą – wtedy odsyła wprost do dramatu lirycznego Aleksandra Błoka, jak i bez kursywy – jako jedno ze słów-klu-



Il. 2. Strona rękopisu T. Kantora z tłumaczeniem *Budy jarmarcznej* Błoka, 1938, z archiwum Cricoteki

czy, powracających w tekstach i wypowiedziach twórcy Cricot 2, objaśniających istotę jego teatru. „Teatr wędrowny, buda jarmarczna, pojęcie śmierci i miłość. Wszystko to wróciło ho, ho, po ilu latach” – mówił Tadeusz Kantor do Mieczysława Porębskiego 5 grudnia 1989, niemal dokładnie na rok przed swoją śmiercią.<sup>28</sup>

*Buda jarmarczna* Błoka pojawiła się w biografii Kantora przed wojną w 1938 roku. Wtedy to, wedle jego własnej relacji, poznał Wandę Baczyńską, z którą tłumaczył *Bataganczyk* na polski.<sup>29</sup> Egzemplarz przekładu Błoka zachował się: pisany ręką Kantora, z poprawkami, skreśleniami (il. 2). Tadeusz Kantor prawdopodobnie planował wystawienie dramatu Błoka, jednak plan ten nie został zrealizowany.<sup>30</sup> Istotniejsze niż wystawienie samego

<sup>28</sup> Porębski (1997: 102).

<sup>29</sup> Historię pracy nad tym przekładem przybliżyła Mieczysława Porębski. Porębski (1997: 102). *Buda jarmarczna* Błoka została opublikowana w Polsce – w przekładzie Jerzego Zagórskiego – dopiero w 1985 roku. Zob. Błok (1985: 5–18).

<sup>30</sup> W kalendarium życia i twórczości Kantora zestawionym przez Józefa Chrobaka znaleźć można informację, że *Buda jarmarczna* znajdowała się w planach repertuarowych Teatru Cricot 2 na rok 1956. Zob. Tadeusz Kantor (2005: 63).

<sup>24</sup> Рудницкий (1969: 52).

<sup>25</sup> Мейерхольд (2010: 453–578).

<sup>26</sup> Мейерхольд (2010: 534–559).

<sup>27</sup> Мейерхольд (2010: 456–457).



Il. 3. Meyerhold w stroju Pierrota z *Budy jarmarcznej* Błoka, rys. N. Uljanow, ok. 1907

utworu okazało się odkrycie w nim tematu „kryzysu realności”, „szczątków rzeczywistości”. Inspirujący z pewnością okazał się antyiluzjonizm projektu teatralnego zawartego w dramacie, ubóstwo owego projektu polemiczne wobec przepychu teatru prawdziwego z tradycyjną sceną, rampą, dekoracjami. Rozdarte przez Arlekina w finale papierowe dekoracje oznaczały ostateczne zniszczenie iluzji.

*Buda jarmarczna* Błoka naznaczona jest melancholią, towarzyszącą poczuciu nieuchwytności ideału oraz dojmującemu doświadczeniu pustki, która otwiera się za namalowaną „Dala”, pustki w której majaczy zarys dziewczyny z kosą (*Śmierci*): „Przez rozdarty papier – czytamy w didaskaliach – widać tylko świecące niebo. Noc odpływa, budzi się ranek. Na tle rozpalającej się zorzy stoi [...] Ś m i e r ć w długim, białym całunie, z matową kobiecą twarzą i kosą na ramieniu [...]. Jak spod ziemi wyrasta P i e r r o t i powoli idzie przez całą scenę, wyciągając ręce do Ś m i e r c i. W miarę, jak się zbliża, jej rysy zaczynają ożywać [...]. Na tle zorzy, w niszy okna, stoi z cichym uśmiechem na spokojnej twarzy piękna dziewczyna”<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Błok (1985: 16–17).

Kantor nazywał *Budę jarmarczną* teatrem miłości i śmierci: w dziewczynie z kosą, całej w bieli, dostrzec można jeden z prototypów kolejnych pańien młodych w białych sukniach, umarłych narzeczonych pojawiających się w spektaklach Kantora: od cricotage *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* poprzez *Wielopole, Wielopole... po Nigdy tu już nie powrócę*.

*Buda jarmarczna* to jednak nie tylko Błok, ale też Meyerhold, któremu poeta zadedykował swój utwór (il. 3). Meyerhold-inscenizator i Meyerhold-autor dwóch programowych tekstów teatralnych: oba zostały przezeń zatytułowane *Buda jarmarczna* (*Балаган*). Pierwszy, znany w polskim przekładzie,<sup>32</sup> ukazał się w tomie *O teatrze* wydany w Petersburgu w 1913 roku; drugi, napisany wspólnie z Jurijem Bondi, opublikowany został w wydawanym przez Meyerholda piśmie „Miłość do Trzech Pomarańczy”<sup>33</sup>

Sam Meyerhold uznał po latach, że *Buda* oznaczała prawdziwy początek jego reżyserskiej biografii.<sup>34</sup> Po raz pierwszy, dzięki Błokowi, artysta zrywał z zasadą iluzji w teatrze w podwójnym tego słowa znaczeniu: z iluzją życia i iluzją teatru. Odtąd to scena miała stać się miejscem realnym, prawdziwą realnością – w tym postulatcie zawarta jest zapowiedź jednej z najważniejszych idei teatralnych Kantora.

Obecność Maeterlincka i Błoka we wczesnych etapach biografii artystycznych obu twórców sprawia, że należy uwzględnić wpływ symbolizmu na ich myślenie o sztuce. Do *Śmierci Tintagillesa* Kantor sięgnie w roku 1987, we wspomnianym cricotages *Maszyna miłości i śmierci*, będącym jeszcze jednym powrotem do własnej artystycznej przeszłości, która w jego teatrze stale się aktualizowała (il. 4). Procesowi przywracania i aktualizowania podlegała również *Buda jarmarczna* i świadczą o tym nie tylko wypowiedzi artysty na temat Błoka w rozmowach z Mieczysławem Porębskim,<sup>35</sup> ale też ostatnie cricotages, jak *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* (1986) czy *Bardzo krótka lekcja* (1988). Cała sytuacja z tego ostatniego cricotages z Autorem jako postacią sceniczną, który w finale

<sup>32</sup> Meyerhold (1988: 148–178).

<sup>33</sup> „Любовь к трем апельсинам”, 1914. Przedruk tekstu – zob. Мейерхольд, Бонди (2002: 64–68).

<sup>34</sup> Meyerhold trzykrotnie wystawił *Budę jarmarczną*: w 1906 – Teatr Wierzy Komissarzewskiej w Petersburgu, w 1908 – Trupa pod kierunkiem W. E. Meyerholda i R. A. Ungerna, Witebsk, w 1914 – z aktorami Studia na Borodinskiej w Petersburgu. Рудницкий (1969: 88).

<sup>35</sup> Porębski (1997: 102).



Il. 4.

Cricotages T. Kantora *Maszyna miłości i śmierci*, 1987, fragment dekoracji do *Śmierci Tintagillesa*, w zbiorach Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, Palermo, fot. K. Osińska

nie rozpoznaje swojego dramatu, z jeszcze jedną Panną Młodą, która „zamiast miłości daje śmierć”, z grą prowadzoną wobec widowni, obliczoną na niszczenie iluzji<sup>36</sup> – stanowi niewątpliwie echo *Budy jarmarcznej* Błoka.

Na koniec warto wskazać na jeszcze jedną paralelę, tym razem odnoszącą się do momentu przełomowego w dojrzałej twórczości obu artystów. Myślę tu o momencie przekroczenia paradygmatu awangardy rozumianej jako wcielenie idei wiecznego postępu. Dla Meyerholda oznaczało to „cofnięcie się” ze ścieżki purystycznego konstruktywizmu, czystej biomechaniki, ogołoconej przestrzeni, jednokowych uniformów – w *Rewizorze* Gogola (1926); u Kantora – odrzucenie ortodoksji konceptualizmu i „Masowej Oficjalnej Awangardy”, jak sam pisał<sup>37</sup> – w *Umarłej klasie* (1975).

Od 1975 roku, od powstania *Umarłej klasy* rozpoczyna się nowy etap w twórczości Kantora. Artysta traci w tym okresie zainteresowanie procesem demontowania iluzji i tradycji teatralnych. Zaczyna tworzyć teatr, odwołujący się do pamięci – pamięci siebie oraz pamięci historii. Dochodzi do wniosku, że rekonstrukcja przeszłości w jej całkowitości jest niemożliwa. Da się przywołać jedynie resztki, strzępy tego, co było. I w tym punkcie przebiega linia, oddzielająca Kantora od Meyerholda.

Meyerhold należał do epoki, przepelnionej wiarą w możliwość syntezy, dążył zatem do uchwycenia całościowego doświadczenia człowieka lub ludzkiej zbiorowości i zarazem odwoływał się do widza rozumianego jako zbiorowość: apelował do emocjonalnej natury widzów, pragnąc, by zjednoczyli się we wspólnym przeżyciu. Kantor nie dążył do stworzenia formy, za pośrednictwem której można wyrazić „pełnię”. I apelował do emocji pojedynczego widza. Odwołując się do zbiorowych mitów, ukazywał zarazem ich upadek, bezsilność, niemoc. Stawiał na wzruszenie – i efekt ten osiągał. Chciał, żeby ludzie płakali na jego spektaklach. „Wzruszenie” to nie samo, co *katharsis*. „Wzruszenie” należy do tego samego porządku, co „realność najniższej rangi”. Jeśli można mówić o Kantorowskim teatrze esencji (w przeciwstawieniu do egzystencji), to w takim sensie, w jakim o esencji mówił Jan Kott: „Esencją jest to, co z nas zostaje. Esencją jest dramat ludzki oczyszczony z przypadku i ze złudzeń, że są w nim wybory (podczas, gdy egzystencją jest wolność wyboru). Esencją jest ślad”.<sup>38</sup> W teatrze Kantora nawet śmierć pozbawiona była tragizmu. Tragiczny może być człowiek, ślad, który po nim pozostał, już nie.

Meyerhold fascynował Kantora jako artysta. Łączyły ich wspólne cechy: skłonność do manifestowania swojego artystycznego ja, świadome kreowanie własnej biografii, dążenie do kontrolowania

<sup>36</sup> Zob. Halczak (2000: 42–43).

<sup>37</sup> Kantor (2005, t. 2: 16).

<sup>38</sup> Kott (1986: 122).



receptji własnej twórczości. Dla twórcy Cricot 2 sztuka przeszłości – to konkretni ludzie. Kantor mimo wszystko nigdy nie unieważnił wyjątkowego statusu artysty, wręcz przeciwnie: stawiał indywidualność twórczą na piedestale, a pojęcia takie, jak geniusz, osobowość twórcza, charyzma – zachowały dla niego żywotność i siłę.

## Bibliografia

- Bloom 2002 = Bloom, Harold: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster (tłum.), Universitas, Kraków 2002.
- Błok 1985 = Błok, Aleksander: *Utwory dramatyczne*, Seweryn Pollak, Jerzy Zagórski (tłum.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Halczak 2000 = Halczak, Anna: „Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, 40 (2000): 40–46.
- Kantor [bez daty] = Kantor, Tadeusz: „List do Marii Jaremy” [w:] *Święci rewolucji. Maria Jarema – Tadeusz Kantor*, katalog wystawy, Galeria Fizek, Poznań [bez daty]: 4–9.
- Kantor 1989 = Kantor, Tadeusz: „List do Marii Jaremy”, *Odra*, 5 (1989): 60.
- Kantor 2005 = Kantor, Tadeusz: *Pisma*, t. 1–3, Krzysztof Pleśniarowicz (wybór i oprac.), Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka – Ossolineum, Kraków – Wrocław 2005.
- Kantor 2009 = Kantor, Tadeusz: „List do Marii Jaremy”, Anna Halczak (oprac.), *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, 94 (2009): 16–17.
- Kott 1986 = Kott, Jan: „Teatr esencji: Kantor i Brook” [w:] J. Kott: *Kamienny Potok*, Aneks, Londyn 1986.
- Meyerhold 1988 = Meyerhold, Wsiewołod: *Przed rewolucją (1905–1917)*, Andrzej Drawicz i Jerzy Koenig (tłum.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Osińska 2003 = Osińska, Katarzyna: „Studio na Powarskiej” [w:] K. Osińska: *Klasztory i laboratoria: Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerzycki, Wachtangow*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003: 17–37.
- Osiński 2009 = Osiński, Zbigniew: „Tradycja Meyerholda w Polsce (po roku 1945): Jerzy Grotowski, Jerzy Jarocki, Tadeusz Kantor” [w:] Z. Osiński: *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999–2009*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009: 109–155.
- Pieniążek 2005 = Pieniążek, Marek: *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2005.
- Porębski 1997 = Porębski, Mieczysław: *Deska. T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Murator, Warszawa 1997.
- Rorty 2003 = Rorty, Richard: „Wielkie dzieło jako źródło inspiracji”, Marcin Szuster (tłum.), *Literatura na Świecie*, 9–10 (2003): 325–335.
- Skiba-Lickel 1995 = Skiba-Lickel, Aldona: *Aktor według Kantora*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995.
- Tadeusz Kantor 2005 = *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, Jarosław Suchan, Marek Świca (red.), katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki / Cricoteka, Warszawa–Kraków 2005.
- Waksberg 1988 = Waksberg, Arkadij: „Procesy”, K. Osińska (przeł.), *Dialog*, 10 (1988): 97–107.
- Мейерхо́льд 2010 = Мейерхо́льд, В[сеголод] Э.: *Наследие. 3. Студия на Поварской. Май – декабрь 1905*, О. М. Фельдман (ред. и вступ. статья), Новое издательство, Москва 2010.
- Мейерхо́льд, Бонди 2002 = Мейерхо́льд, В[сеголод], Бонди, Ю[рий]: „Балаган” [w:] *Балаган. Часть 1. Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников под руководством И. Уваровой*, Москва 2002.
- Осиньска 2008 = Осиньска, К[атажина]: „Русские контексты творчества Кантора”, *Вопросы театра / Proscenium*, 1–2 (2008): 301–316.
- Рудни́цкий 1969 = Рудни́цкий, К[онстантин]: *Режиссер Мейерхо́льд*, Наука, Москва 1969.

Katarzyna Osińska

## Kantor – Meyerhold: Parallels

Vsevolod Meyerhold appeared as a character in Tadeusz Kantor's last spectacle *Today is my Birthday* (1990), embodying the myth of the artist-martyr, ready to pay with his own life for his fidelity to the artistic vocation. Kantor repeatedly claimed Meyerhold as his artistic predecessor. Nevertheless, the relationship Kantor-Meyerhold cannot be described in terms of influence. In the article parallels have been pointed out: the hitherto unexplored (or scarcely researched) crucial moments in both artists' works. Among them the adaptations of M. Maeterlinck's *The Death of Tintagiles* and the role the lyric drama *Balaganchik* (The Puppet Show) by A. Blok played in both artists' biographies. The breakup with the orthodox avant-garde in Gogol's *The Government Inspector* under the direction of Meyerhold (1926), as well as in Kantor's *The Dead Class* (1975) enables to locate both artists' works in the same path of the Twentieth century art, beyond the rigid divisions between avant-garde and symbolism, or modernism – postmodernism.