

Krzysztof Miklaszewski

Aktor w teatrze Kantora. Pytania wizjonera, odpowiedzi praktyka i współczesne postscriptum

Podsuwany społeczeństwu obiegowy stereotyp, umacniany przez polską krytykę artystyczną, brzmi: Teatr Kantora to On Sam i... nic więcej. A to „nic więcej” oznacza aktora sprowadzonego do roli przedmiotu i traktowanego na tych samych zasadach, co wszystkie elementy Kantorowskiej maszynierii. Można się o tym przekonać, przeglądając imponujący zbiór niezliczonych wprost teatralnych recenzji, które powiększone – tak jak to czynił Kantor – Cricoteka wystawia na widok publiczny. Jeśli zdarzy się nawet, że dotkną one problemu aktora w Kantorowskim teatrze, to ogranicza się to do opisu wyglądu postaci, a więc sfery wizualnej, podległej całkowicie obecnemu na scenie wszechmocnemu kreatorowi. Prawie nigdy się nie zdarzyło, by spod makijażu, którego Kantor aktorowi nie szczędził, zamajaczyła prawdziwa twarz twórcy – aktora Cricot 2. W moim autorskim studyjnym programie telewizyjnym *O kondycji aktora* Kantor wyznał:

Ja dobrego aktora, uwielbiam. Jest to może jedyny typ artysty, który wzbudza uczucie szacunku i podziwu. (...) Ja nigdy nie objawiam mojej miłości do aktorów (...). Ja nie lubię słowa „kochać” (...). Oni mogą być nawet zdumieni tym moim wyznaniem. Ale tak jest¹.

Dialogując wtedy z Tadeuszem Kantorem, nie wyraziłem zdumienia. Kantor był bowiem dla mnie prawdziwym Artystą Teatru, który manifesty swojej twórczej wiary wcielał w praktyczne działania.

¹ Wypowiedź Tadeusza Kantora w studyjnym programie telewizyjnym Krzysztofa Miklaszewskiego *O kondycji aktora* (prod. OTVP Kraków, w dwóch wersjach z 1978 r. i 1984 r.); cyt. za: K. Miklaszewski, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa 2007, s. 209–210.

To „wyznanie miłości” skierowane do aktorów, którzy – podobnie jak ansambl Cricot 2 (co podkreślił Kantor w cytowanej rozmowie) – pracowali „z kolosalnym ryzykiem z ich strony” i z „kolosalnym poświęceniem”, zwykle „za darmo”² – było przecież związane integralnie z antykomercyjną strukturą jego teatru. „Teatr Cricot 2 nieustannie podważał (...) powszechne zasady pozornej organizacji, a w rzeczywistości nieliczenia się z prawami procesu twórczego i wyobraźni” – wykrzyczał artysta na pytanie o „głębsze znaczenie” takiej postawy. I dodał, odczytując dwa zdania jednego ze swych manifestów: „Struktura Teatru Cricot 2 zakłada, że praca w teatrze musi być twórczością. Znosi sztuczny i rygorystyczny podział na pracę i rezultat, na próby i na spektakl”³. Tym też sposobem Kantor – praktyk drugiej połowy XX wieku – wcielał w życie wizję romantycznego buntu początku tego stulecia, zawartego w ostrym oskarżeniu europejskiej cywilizacji. Dlatego słowo aktor Kantor postanowił pisać dużą literą. Dlatego też złożył Aktorowi hołd w przejmującym manifestcie. Dlatego też upostaciował go tak bardzo wyraziście w wypowiedzi:

Aktor – nagi wizerunek człowieka, wystawiony na widok publiczny, z twarzą elastyczną jak guma.

Aktor – artysta jarmarczny, bezwstydnym ekshibicjonista, symulujący swoje łzy i swój śmiech, funkcjonowanie wszystkich organów ludzkich, namiętności serca, umysłu, ekscesy żołądka i penisa, z ciałem wystawionym na wszelkie podniety i niebezpieczeństwa.

Aktor – atropa człowieka, sztuczny model jego anatomii i jego umysłu, wyrzekający się godności, prestiżu, wystawiony pod pręgierz i na pośmiewisko, ocierający się o śmietnik i wieczność, żyjący tylko wyobraźnią, która go wprawia w stan chronicznego nienasyceńcia tym wszystkim, co istnieje realnie poza światem fikcji i w stan wiecznej nostalgii zmuszającej go do wiecznej wędrówki.

Aktor – Wędrowny, Wieczny Tułacz – nie mający domu ni miejsca, daremnie szukający przystani, nie rozstający się ze swoim bagażem, w którym spoczywają jego wszystkie nadzieje, iluzje, ich bogactwa, ich fikcja, które broni zazdrośnie i do końca przed nietolerancją i obojętnością⁴.

Słowa te, wypowiedziane po raz pierwszy w telewizyjnym programie, sumującym drogę artysty w połowie lat 80., były pełnym zaskoczeniem dla wszystkich, którzy zaszufladkowali krakowski Teatr Cricot 2 jako „teatr marlarza”, „teatr plastyka”.

Aktor Kantorowski, potocznie utożsamiany z manekinami i lalkami, często pojawiającymi się obok niego, był też wdzięcznym obiektem wielu analiz jako zagoniony do pracy robot, bez żadnej świadomości, czy też całkowicie

² Ibidem, s. 209.

³ Ibidem, s. 212.

⁴ T. Kantor, *Kondycja aktora* [w:] idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974, Pisma*, t. I, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 387–388.

niesamodzielnym niewolnikiem sceny. Wreszcie, aktor Cricot 2, był prezentowany – nawet przez samych wykonawców – jako „ofiara” awangardowego kata. Dość przypomnieć, że związani z Kantorem bliźniacy Janiccy ogłosili się w *Dzienniku podróży z Kantorem* „męczennikami agresji tego «aktorozercy»”. Nikt natomiast nie podkreślał faktu, że wokół Kantora skupiła się dosyć znaczna grupa ludzi, i to ludzi nieprzypadkowych, z „nazwiskami”, i że – w tym „miłosnym klinczu” artystycznej współpracy – grupa ta przetrwała w swym podstawowym składzie ponad dwadzieścia lat. Niektórzy przekroczyli nawet trzydziestolecie współpracy z Kantorem i doczekali się skromnych jubileuszy.

Niewielu obserwatorów wysnuło też właściwe wnioski z obowiązującej w Cricot 2 zasady „artystycznych awantur”. A przecież Kantor zgodnie z dewizą „kocham i nienawidzę” uwielbiał aktorów w takiej samej mierze, jak był o nich, i o ich sukcesy zawodowe, zazdrosny, traktując ich jednocześnie jako swoją... własność. Nie tylko artystyczną.

Skąd się w ogóle wzięli aktorzy Cricot 2? Było to pytanie towarzyszące każdej niemal konferencji prasowej na świecie. Dlatego też, by dotknąć kondycji Kantorowskiego aktora, trzeba zacząć od odpowiedzi na nie.

Aktorski ansambl Cricot 2 tworzyło zawsze „pięć ludzkich kręgów”, zróżnicowanych zawodowo. Cztery pierwsze ukształtowała tradycja. I to tradycja podwójna: artystyczna tradycja europejskiej awangardy i praktyki poprzednika Cricot 2 w szczególności. Cricot 2, i o tym zapomnieć nie można, wziął przecież swą nazwę z Cricot przedwojennego. Ten teatrzyk artystów narodził się już w roku 1933 w Krakowie, gdzie działał do samej wojny.

Prym w jego kształtowaniu wiodli wybitni artyści: współzałożycielem Cricot był Józef Jarema, znakomity malarz i teoretyk, a wskrzesicielką nazwy w roku 1955 została jego siostra, znakomita abstrakcjonistka – Maria Jaremianka, której Kantor był przy pierwszych premierach Cricot 2 ...bardzo uległym asystentem. I właśnie w przedwojennym Cricot ukształtował się model osobowy powojennego ansamblu Kantora. Kantor bowiem – przejmując Cricot 2 po śmierci Jaremianki – od razu zaczął go kształtować artystycznie „po swojemu”, w strukturze zespołu zachował jednak sprawdzone zasady artystycznej selekcji.

Cztery kręgi artystów Cricot 2 to: zawodowi aktorzy, malarze i twórcy reprezentujący inne sztuki wizualne, krytycy i teoretycy sztuki, oraz studenci różnych kierunków. Tak było przed wojną w pierwszym Cricot, kiedy obok teatralnej gwiazdy – Władysława Woźnika, pojawiali się na scenie Maria Jaremianka i Henryk Wiciński, a tańczącemu awangardowy balet Jackowi Pugetowi (potem: znakomitemu rzeźbiarzowi) przychodził w sukurs w futurologicznych melorecytacjach, opleciony wianuszkami studentek medycyny, najbliższy współpracownik Jaremy – reżyser, polonista i poliglota – Władysław Józef Dobrowolski. Tak było i po wojnie. „Zawodowcy” ze

Starego Teatru (m.in. Jerzy Nowak, Stanisław Gronkowski, Jan Güntner), z Grotowski (m.in. Mirosława i Stanisław Rychliccy, Barbara Kober) i Teatru Bagatela (m.in. Zofia Kalińska, Maria Górecka), występowali w towarzystwie znanych artystów plastyków (Maria Stangret, Kazimierz Mikulski, Zbigniew Gostomski) i wstępujących w życie plastyczne debiutantów (Wacław i Lesław Janiccy, Jacek Stokłosa, Andrzej Wełmiński, Roman Siwulak).

Towarzyszili im na scenie i poza nią, kształtujący galerie i publikujący z Kantorem i o Kantorze, krytycy sztuki (Mieczysław Porębski, Hanna Ptaszkowska, Wiesław Borowski, a także piszący te słowa). Wreszcie u boku wysoko wykwalifikowanych pracowników technicznych, którzy z czasem przejmowali zadania aktorskie, pojawiło się kilku studentów krakowskich uczelni.

W praktyce Cricot 2 zaistniała także – i to była nowość – piąta kategoria wykonawców („aktorów-nieaktorów”), tak zwani „ready-made-men”, „ludzie gotowi”, „ludzie do wzięcia”. Zgodnie z teorią „anektowania rzeczywistości”, były to osoby brane do zespołu przez Kantora z... ulicy.

Taki ludzki *collage* dawał twórcy niesłychane możliwości. Po pierwsze znosił utrwalone instytucjonalnym zwyczajem bariery „profesjonalne”, wynikające z „ochrony zawodu”. Co ważniejsze jednak, budował napięcia: fizyczne i intelektualne. Aktor Kantorowski to był nie tylko wykonawca, pracujący nad oddaniem określonej czynności, którą miał pokazać w sposób najbardziej precyzyjny, a więc... profesjonalny. Aktor Kantorowski miał być współtwórcą modelu nowej, innej ekspresji, która towarzyszyć winna każdorazowo w budowaniu teatru, nieoderwanego ani na chwilę od całości sztuki. Aktor więc, pracując z Kantorem, winien był nie tylko doskonale zrozumieć przemiany, jakie zachodzą w twórczości artysty, ale je stymulować poprzez swą obecność i ekspresję. Kantor żądał, by aktor był nie tylko zdolny i sprawny, ale także świadomy i aktywny.

Wreszcie inną możliwością, wynikającą z ludzkiego przemieszania w Kantorowskim teatrze, było zderzenie zawodowca w takiej czy innej dziedzinie sztuki z „prawdziwką”, indywiduum ludzkim ukształtowanym przez życie, którego obecność na scenie była ciągiem dalszym jego „bycia”, a nie „gry”. Napięcie, jakie w ten sposób Kantor wytwarzał, każąc różnym indywidualnościom być jednocześnie aktorami, dawało możliwość wzajemnej osmozy. Zawodowiec w swojej odpowiedzialności był zmuszony do szczególnej uwagi na każdą reakcję „ready-made-mana”, musiał tonować swoje „granie”; z kolei amator, by w ogóle zaistnieć w swym „byciu”, musiał posiadać z czasem podstawowe umiejętności przekazu scenicznego.

Pod koniec lat 80. wszystkie cztery kręgi osobowego składu Cricot 2 stały się dla widzów spektakli Kantora nieodróżnialne, jako że stabilizacja zespołu (jego trzon pracował z Kantorem ponad 20 lat) doprowadziła do „genetycznej integracji” aktorskiej grupy. Powstał tym sposobem Aktor Kantora, intuicyjnie rozpoznawalny, chociaż nigdzie tak naprawdę nieopisany.

Prawda o Kantorowskim ansamblu byłaby jednak niepełna bez uwzględnienia dwóch jeszcze elementów, związanych z rolą aktora w strukturze inscenizacyjnej. Pierwszy z nich był rzadko przywoływany ze względów, powiedzmy, taktycznych. Krytycy równie silnie jak aktorzy obawiali się reakcji Kantora na ich osoby (część z nich po prostu nie była wpuszczana na spektakle), więc element ten interpretowali jednostronnie, zgodnie z zaleceniami manifestów twórcy. Chodzi o zmitologizowaną obecność Kantora na scenie. Przypisuje się jej wiele znaczeń, z których najważniejsze jest zadanie *happenerskie*: by być obecnym (a w ten sposób i odpowiedzialnym) w czasie całego procesu trwania dzieła. Do takiej właśnie interpretacji swojej obecności na scenie najczęściej skłaniał się sam Kantor.

W przywołanym już telewizyjnym programie podkreślił to bardzo wyraźnie:

Na scenie być muszę. Po co jest ta moja obecność na scenie? Otóż ta najgłębsza przyczyna jest dosyć, bym powiedział, ostateczna. Ja muszę z nimi być w ich, jak to się mówi, w ostatniej potrzebie. Dla mnie spektakl jest ostatnią potrzebą. Tuż przed zgaśnięciem, przed śmiercią. Ja muszę być obecny tak, jak przy rozstrzelaniu. Spektakl – dla mnie – podobny do egzekucji. I ja ich nie mogę wtedy opuścić⁵.

Najciekawsze zaś znaczenie Kantorowskiej obecności, które uwydatniła część krytyki, to Kantor – dyrygent zespołu, a także Kantor jako aktor i Kantor jako jeden ze wzorców aktorskiej gry dla zespołu. Zespół – co było widoczne – korzystał z wielu środków ekspresji swego Mistrza. Najbardziej czytelne dla widza były te Kantorowskie „chwyt”, które burzyły sceniczną iluzję: przerywanie gry, nagłe zwroty ciała, zmiany rytmu, nawiązywanie i zrywanie kontaktu z widownią, ingerencje w sposób zachowania się poszczególnych widzów, a – co także ciekawe – kpina z partycypacji widowni. Te wszystkie środki były wkomponowane zarówno w strukturę spektakli, jak i w sztafaż zachowań i fizycznych działań Kantorowskiego aktora (il. 1, 2, 3).

Charakter aktorskiego ansamblu teatru Kantora skomplikowała dodatkowo w ostatnim dziesięcioleciu jego twórczości, to znaczy od prób do spektaklu *Wielopole, Wielopole* we Florencji, obecność wykonawców obcojęzycznych. Wyzwalała ona nowe napięcia, sprawiała, że współdziałanie było budowane nie na zrozumieniu języka, którego Włosi i Francuzi w spektaklach rzadko używali, ale na pojęciu pozasłownych intencji wspólnego istnienia na scenie. Dla Polaków, Włochów i Francuzów to była wielka lekcja partnerskiego kontaktu, tak istotnego dla działania precyzyjnej „maszynki” spektakli Cricot. O kondycji aktora Cricot 2 decydował jednak zasadniczo zakres zadań, jakie narzucały mu poszczególne inscenizacje, począwszy

⁵ Wypowiedź Tadeusza Kantora w studyjnym programie telewizyjnym Krzysztofa Miklaszewskiego *O kondycji aktora*, s. 210.

od Witkacowskiej *Mątwy*, której premiera inaugurowała (12 maja 1956 r.) działalność krakowskiego Teatru Artystów, powtarzając – notabene – propozycję repertuarową przedwojennego Cricot.

W tej inscenizacji Jaremiąki i Kantora, która wywołała prawdziwą burzę oskarżeń o sprzeniewierzenie się Witkacemu, jednym z elementów spektaklu twórcy określili „aktora i jego wyjątkowe właściwości”. Właściwości te to: dynamika, zdolność wysokiej częstotliwości zmian psychicznych i emocjonalnych, refleks, reakcje w nieskończenie drobnych niuansach.

O wiele większe „wymagania” ujawniła realność informelu, narzucona inscenizacji *W małym dworku* (1961). Wymagane przez Kantora stany emocjonalne Teatru Informel to: „ekscytacja”, „stany halucynacyjne”, „stany maniakalne”, „stany deliryczne”, „stany konwulsyjne”, „stany agonalne”, „spazm”, „rozkosz”, „cierpienie”, „ból”, „męka”, „gniew”.

Tym stanom, o czym świadczą manifesty Kantora, miały towarzyszyć i odpowiadać następujące formy zachowania się: „rozwiązłość”, „rozwydrzenie”, „wyuzdanie”, „rozpasanie”, „demoralizacja”, „grzeszne praktyki”, „działania skandaliczne”, „działania hańbiące”, „działania biedne”, „działania banalne”, „działania prozaiczne”, „sadyzm”, „okrucieństwo”. Aktorzy przemieszani z przedmiotami, zgnieceni i „powieszani” w niedużej szafie, w swych wypowiedziach mogli się posługiwać: „mową nieartykułowaną”, „bełkotem”, „płaczem”, „szlochaniem”, „charczeniem”, „jękiem się”, „pluciem”, „wyciem”, „przekleństwami”, „wyzwiskami”, „mową obsceniczną” i „językiem pozbawionym składni”. A wszystko po to, by przed zmieszaniem się z wszechwładną materią próbować przebić się przez nią i dać znać o sobie i o swojej obecności w tym świecie.

Teatr Informel był przygotowany przez Teatr Zerowy, którego przykładem w teatrze Kantora stała się inscenizacja *Wariata i zakonnicy*. Proces wiodący w kierunku „pustki” i „okolic zerowych” zakładał w tym przedstawieniu: rozluźnianie logicznych powiązań, zubożenie wobec wagi wypadków, ich unieważnienie, eliminowanie wszelkich bodźców i objawów żywszej aktywności, „ochładzanie temperatury i ekspresji”, operowanie monotonią i bezruchem, „rozklejanie wszelkiej zawiązującej się organizacji”, „zwolnienie tempa”, utratę rytmu, powtarzanie, „rozprzęganie akcji”, „rozklejanie gry”, grę „byle jak”, grę „cichcem”, grę „nie-graniem”. Działania te, związane integralnie z konkretnymi zadaniami aktorskimi, miały być uwarunkowane określonymi stanami psychologicznymi „graczy”, takimi właśnie jak: apatia, melancholia, wyczerpanie, zanik pamięci, rozkojarzenie, zapaść psychiczna, depresja, brak reakcji, zniechęcenie i nuda.

Aktorzy, zepchnięci na poboczne sceny, którą niemal w całości wypełniała „machina aneantyzacyjna” (stos składanych krzeseł, powiązanych z sobą i nieustannie się poruszających), mieli podstawowe kłopoty z wypowiedzeniem swego tekstu. Machina zmuszała wykonawców, zagłuszając ich i zakry-

wając, do trzech podstawowych sposobów zachowania się. Pierwszy z nich to antyaktywność. Niechęć do grania i obrzydzenie doprowadzały do nicowania nierozumianego tekstu. Drobiazgowo zaś przenicowanie kwestii słownych do ich rozsypania. Akt dekompozycji powodował rezygnację z dramatu i wynikające z braku tekstu aktorskie „odrętwienie”. Z kolei „gra cichcem” była drugim sposobem aktora na przebicie się, bowiem wypchnięty „poza” i „ponizony” grał cały czas jakby „na przekór”. Robił wszystko, by nie ulec machinie. Decyzja jej „przetrzymania” prowokowała „wegetację”, śmieszna ekonomię ruchów, oszczędność sił i ściśle wymierzanie każdej reakcji.

Kurka Wodna (1967) wynikała z doświadczeń happeningu, w którym – jak wiadomo – aktor był autentycznym, realnym uczestnikiem pośród elementów realności otaczającej. W *Kurce Wodnej* wykonawca został powiązany bardzo ściśle z „przedmiotem gotowym”. Na przykład wanna gorącej wody stała się miejscem kąpieli aktorki, która tę czynność powtarzała dziesiątki razy. Aktorzy, zrośnięci ze swymi przedmiotami, uzasadniali bezmiar gry i jej rzeczywistych wolności i ograniczeń.

Okres Teatru Niemożliwego, którego teatralną realizacją była *Szatnia*, czyli adaptacja *Nadobniś i koczokodanów* Witkacego (1973), trafnie charakteryzował przeświadczenia samego Kantora na temat aktorskiej kreacji. Usiłując określić zadania aktora w nowym okresie poszukiwań, inscenizator *Nadobniś* stwierdził:

Z jednej strony istnieje postępowanie sceniczne, (...) zamknięte w swoim własnym obwodzie, nie podległe percepcji, zwrócone „donikąd”, „niemożliwe”. A z drugiej pozbawienie widza jego kondycji i racji. Pozycja widza zostaje zachwiana, kwestionowana, korygowana i ciągle zmieniana. Gra aktorska jest w teatrze identyfikowana z pojęciem przedstawiania. Mówi się: grać rolę. Jednak „gra” nie jest ani reprodukowaniem, ani samą realnością. Jest czymś między realnością a iluzją⁶.

W szatni, która zamiast sali teatralnej mieściła publiczność spektaklu, pojawiali się aktorzy „biednego teatru”, próbujący odegrać na oczach widzów dramat „zastępu snobów metafizycznych”, usiłujących pozyskać względy Księżnej z Abenceragów. Stawało się to jednak niemożliwe w miejscu „najniższej rangi” ze względu na terrorystyczne działania strzegących tej przestrzeni Szatniarzy-Oprawców, sprzężonych z działaniami debilowatej Kuchty. To oni – ci siepacze – sprawiali, że „osaczona publiczność” dobrze rozumiała dramat „wtłoczonych” w machinę teatralnego terroru aktorów.

Ich kondycja (np. Człowieka z deską w plecach czy Człowieka o dwóch kółkach rowerowych wrośniętych w nogi) narzucała niekonwencjonalne za-

⁶ Wypowiedź Tadeusza Kantora w rozmowie z Krzysztofem Miklaszewskim w programie telewizyjnym „Kronika” (prod. OTVP Kraków, emisja: 30.04.1973).

dania „nowemu aktorowi”. „Ów nowy aktor” – jak napisał w *Manifestie 70* Kantor:

(...) wplątujący się w perypetie z realnością odrzuca swoje tradycyjne zdolności. Są mu one niepotrzebne i wręcz stanowią przeszkodę. Musi natomiast posiadać zdolność wysokiej koncentracji, skupienia się przez dłuższy czas nad jedną czynnością, umiejętność „osaczenia” przedmiotu, wytwarzania sytuacji wokół niego. Aktorzy przedstawiający tylko siebie samych, niczego nie imitują, nie przedstawiają, nie wyrażają; przedstawiają tylko siebie samych, strzępy ludzkie⁷.

Umarła klasa (1975), najlepszy i najważniejszy spektakl Kantora, na wiele lat wypełniający „pustkę światowej awangardy”, dopełnił proces kształtowania oryginalnego modelu Kantorowskiego aktora. Zafascynowany rewolucyjnymi odkryciami artysty, spróbowałem zapisać te jego obrazy, podobne do koszmarnego snu powracającego do szkolnych przeżyć. Oto trzy na zawsze zapamiętane sekwencje charakteryzujące i postaci tego „seansu dramatycznego”, i ich twórców, czyli aktorów:

W maleńkich drewnianych ławkach, pokrytych szpargałami zakurzonych podręczników siedzą zastygli w dziwacznych pozach i nieruchomo wpatrzeni w wchodzących – staruszkowie i staruszki. Ich ubrania skrojone jednakowo przypominają tyle szkolny mundurek, co wiejski ubiór trumienny (...).

Z ciemnego portalu zaplecza wylania się pochód staruszków, dźwigających trupki dzieci. Pochód w narastającym, powtarzającym w nieskończoność „zapamiętane”, a właściwie każdemu osobnikowi gesty, doprowadza jego uczestników do paroksyzmu „wzlotu”, a następnie do całkowitego opadnięcia z sił (...).

Pedel – typowy dla galicyjskiej szkoły woźny – otrzymał jak gdyby dwie formy egzystencji. Oscylując na pograniczu życia, raz staje się bezwolnym manekinem, kiedy indziej ożywia się, wykonując albo solowy śpiew hymnu Monarchii Franciszka Józefa, albo strofując swych „wiecznych uczniów”⁸.

Te opisy ansamblu i poszczególnych postaci dobrze uzupełniają fragment dialogu z Kantorem, jaki udało mi się zapisać jeszcze w czasie prób do *Umarłej klasy*, miesiąc przed krakowską premierą w Krzysztoforach:

K.M. [Krzysztof Miklaszewski]: Trupki dzieci, w które wyposażeni są Staruszkowie, powracający do swojej klasy szkolnej, to manekiny. Podobnie i Pedel otrzymał swoją replikę manekina. Wprowadzenie manekina nie jest dla Pańskiej twórczości rzeczą przypadkową.

T.K. [Tadeusz Kantor]: Nie jest przypadkiem, mimo że w mojej twórczości pojawił się początkowo na bocznej ścieżce moich poszukiwań (...). Mane-

⁷ T. Kantor, *Nowy aktor* [w:] idem, *Metamorfozy*, s. 552.

⁸ K. Miklaszewski, *Przejmujący seans* [w:] idem, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1992, s. 43–44.

kin w mojej inscenizacji *Kurki Wodnej* (1967), manekiny w paryskich *Szewcach* (1972) (...) były jakby przedłużeniem niematerialnym – jakimś dodatkowym organem aktora, który był jego „właścicielem”. Manekiny użyte masowo w mojej inscenizacji *Balladyny* Słowackiego (w krakowskim Teatrze Bagatela – 1974) były zdublowaniem żywych postaci. Były jakby obdarzone wyższą świadomością, osiągniętą po spełnieniu swojego „życia”. Manekiny te były już wyraźnie napiętnowane znakiem śmierci.

K.M.: *Traktat o manekinach* Schulza musi zostać w tym miejscu przywołany. Podobieństwo ciała ludzkiego do rzeczy materialnej przez – jak powiada Schulz – „esencję materialności pozbawioną wszelkich śladów psychiki” prowadzi nieuchronnie do kreacji manekina. (...) „Zachwyca nas – mówi Ojciec w *Traktacie* – taniłość – lichota, tandetność materiałów”.

T.K.: Jeśli nawiązuję świadomie do Schulza, to właśnie w tym (...) aspekcie. (...) Mają również manekiny Strefę Przekroczenia.

K.M.: Strefę związaną z ich narodzinami i ewolucją.

T.K.: Tak. Egzystencja tych tworów, wykonanych na kształt człowieka, niemal „bezbożnie”, w sposób niezalegalizowany, jest wynikiem procederu heretyckiego, objawem owej Ciemnej, Nocnej, Buntowniczej strony działalności ludzkiej. Prześstępstwa i Śladu śmierci jako źródła poznania. I tu przechodzę do propozycji własnej.

K.M.: ...którą można by nazwać Nowym Traktatem o Manekinach.

T.K.: To niejasne i niewytłumaczalne uczucie, że poprzez tę istotę ludzką podobną do żywej, pozbawionej świadomości i przeznaczenia, przepływa ku nam groźny przekaz Śmierci i Nicości – to właśnie ono staje się przyczyną – równocześnie – przekroczenia, odrzucenia i przyciągania. Oskarżenia i fascynacji. Pojawienie się manekina zgadza się z moim coraz mocniejszym przekonaniem (...), że życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do śmierci. (...) manekin w moim teatrze ma stać się modelem, przez który przechodzi silnie odczucie śmierci i kondycji umarłych. Modelem dla żywego aktora.

K.M.: W 1907 roku Edward Gordon Craig napisał: „Domagam się z całą powagą powrotu wyobrażenia – nadmarionety – do teatru; a gdy się pojawi znowu i gdy ją ludzie zobaczą, z pewnością zdobędzie tak wielką miłość, że lud będzie mógł weselić się starożytnymi obrzędami, znów złoży pokłon Stworzeniu i uczci szczęście bytu, a Śmierci odda boski, radosny hołd”⁹.

T.K.: Nie sądzę, aby manekin mógł zastąpić żywego aktora, jak chciał Craig, a każe Kleist.

Opis z listopada 1975 roku i poprzedzająca go rozmowa z października sygnalizowały, że fascynujący Kantora problem konfrontacji manekina z człowiekiem, a więc manekina z aktorem, już mu nie wystarcza. W tym „seansie dramatycznym”, Kantor, pracując z aktorem, a mając już za sobą realizację *Cambriollage'u*, „gdzie realność dotykalna przechodziła w swoje

⁹ K. Miklaszewski, *Umarła klasa „czyli Nowy Traktat o Manekinach”* (rozmowa w październiku 1975) [w:] idem, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, s. 39–40.

„niewidzialne przedłużenie”¹⁰, stanął wobec „teatru niemożliwego” Edwarda Gordona Craiga i jego najbardziej radykalnej teorii.

Craig wypowiedział się jednoznacznie:

(...) sztuka aktorska w swej obecnej postaci nie jest samodzielną twórczością. Ale jednocześnie skierował dyskusję na tory ogólniejsze: czy teatr jest sztuką autonomiczną? Na to pytanie odpowiedział twierdząco: teatr jest, a przynajmniej może być samodzielną sztuką, ponieważ rozporządza własnym twórczym. Nie może być nim ciało aktora, podlegające przypadkowym emocjom, wymykające się spod kontroli intelektu¹¹.

Dlatego – jak napisał angielski rewolucjonista teatru – „aktor musi odejść, a na jego miejsce przyjdzie nieożywiona figura – nadmarioneta. (...) Nie będzie ona rywalizowała z życiem, raczej się wzniesie ponad nie. Jej ideałem nie będzie ciało i krew, lecz niejako ciało w transie”¹².

Kantor rzeczywiście był zafascynowany manekinem jako „jakimś dodatkowym organem aktora, który był jego właścicielem”¹³. Ale jednocześnie jego „prototyp mediumistyczny”¹⁴ – jak przenikliwie określił aktorów Kantorowskiego Pięcioksięgu Teatru Śmierci Leszek Kolankiewicz – nie pozwolił zgodzić się na dominację nadmarionety. Tuż przed pierwszym spektaklem *Umarłej klasy* w krakowskich Krzysztoforach Tadeusz Kantor oświadczył:

Aby tego dowieść, przypatruję się sugestywnie opisanemu przez Craiga obrazowi pojawienia się Aktora (...) [Ja] tak opisuję tę fałszywą sytuację. Naprzeciwko tych, co pozostali (...) stanął człowiek ludzko podobny do nich, a mimo to (przez jakąś tajemniczą i genialną operację) nieskończenie odległy, wstrząsająco obcy, jak umarły, odcięty przegrodą niewidzialną – a nie mniej straszliwą i niewyobrażalną, której sens prawdziwy i groza jawi się nam jedynie we śnie. Jak w oślepiającym świetle błyskawicy ujrzeli nagle jaskrawy, tragicznie cyrkowy obraz człowieka, jakby zobaczyli go po raz pierwszy, jakby ujrzeli siebie samych. Był to na pewno wstrząs, można by powiedzieć, metafizyczny. Ten żywy wizerunek człowieka, wynurzającego się z mroków, jakby nieustannie idącego przed siebie – był przejmującym przekazem jego nowej kondycji ludzkiej, tylko ludzkiej, z jej odpowiedzialnością i z jej tragiczną, mierzącą jego los skalą nieubłaganą i ostateczną, skalą śmierci¹⁵.

Trzy lata później w nagranej przeze mnie w australijskiej Adelajdzie, a dopiero teraz odnalezionej i nigdy niepublikowanej rozmowie, weryfikującej artystyczny żywot *Umarłej klasy*, Kantor dodał:

¹⁰ Ibidem, s. 38.

¹¹ Z. Hübner, *Craig wczoraj i dziś* [w:] E.G. Craig, *O sztuce teatru*, Warszawa 1985, s. 17.

¹² E.G. Craig, *Aktor i nadmarioneta* [w:] idem, *O sztuce teatru*, s. 92, 94.

¹³ K. Miklaszewski, *Umarła klasa „czyli Nowy Traktat o Manekinach*, s. 39–40.

¹⁴ L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999, s. 303.

¹⁵ K. Miklaszewski, „*Umarła klasa*” *czyli Nowy Traktat o Manekinach*, s. 40.

Craigowska idea zastąpienia żywego aktora manekinem, tworem sztucznym i mechanicznym w imię zachowania doskonałej spójności dzieła sztuki stała się dziś nieaktualna. Dlaczego? Bo sprawiły to doświadczenia burzące jednolitość struktury dzieła sztuki poprzez nieustanne wprowadzanie elementów „obcych” w collage’ach i ansamblage’ach, poprzez akceptację „realności gotowej” w dadaizmie, przez pełne uznanie roli przypadku, a więc wszystkiego tego, co Craig zwalczał i czemu zaprzeczał symbolizm, wreszcie poprzez umiejscowienie dzieła sztuki na ostrej granicy życia i fikcji artystycznej. W ten sposób skrupuły z początku naszego [XX] wieku stają się nieistotnymi¹⁶.

Oto, co znaczy w teatrze Kantora równanie Aktor = Umarły, równanie likwidujące „futurologię Nad-Marionety”. W kontekście teatralnej przeszłości, którą znamy z odkryć archeologicznych i antropologicznych analiz, wiadomo, że Kantor miał rację. Zwłaszcza że zarówno punktem wyjścia, jak i dojścia Kantorowskiego Teatru Śmierci miał być obrzęd wraz z jego dwukierunkową drogą od i do jego uczestnika, to znaczy widza.

Kantor jak niewielu tylko artystów naszego czasu przełożył na znaki teatru pamięć zapomnianą, która jest w każdym z nas jak źle zagojona rana. I być może w tym katartyczna rola Kantora/Charona, który przywraca umarłe¹⁷.

– pisał Jan Kott o Kantorze. A właściwie o Kantorowskim punkcie dojścia w procesie pięknej – w sensie antropologicznym – ewolucji: od fascynacji manekinem poprzez jego zderzenie z człowiekiem. Konsekwencja tych „zapasów” z kształtowanymi na podobieństwo człowieka manekinami pozwoliła odnaleźć kontakt z umarłymi przodkami, którzy aktorowi narzucali, narzucają i narzucać będą – w imię ciągłości i kontynuacji – kondycję człowieka umarłego.

Kantor w Adelajdzie w roku 1978 wyraziście przestrzegł jednak przed bezkrytyczną fascynacją „obyczajowymi i religijnymi rytuałami”, „wspólnymi ceremoniami” i „wspólnymi ludycznymi działaniami”, fascynacją, jaka stała się integralną częścią spektakli takich artystów, jak Brook, Grotowski czy Wilson. Dlatego Kantor kilkakrotnie podkreślił wtedy, że aktor staje się „zauważalny” (podobnie jak umarły po śmierci) tylko dlatego, „że powziął ryzykowną decyzję oderwania się od kultowej wspólnoty. Czyli od społeczeństwa”. I dodał: „Taką właśnie funkcję pełnią aktorzy *Umarłej klasy*”¹⁸.

To istotne twierdzenie Kantora rozwija jeszcze obserwacja byłego rektora mediolańskiej szkoły teatralnej, który wielokrotnie zapraszał Kantora, by

¹⁶ Rozmowa o „*Umarłej klasie*” z Tadeuszem Kantorem. Rozmawiał Krzysztof Miklaszewski, Adelaide, luty 1978, Kraków 2010, nr 2–3, s. 73.

¹⁷ J. Kott, *Pamięć ... ale jaka pamięć?* [w:] idem, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 1997, s. 37.

¹⁸ *Rozmowa o „Umarłej klasie” z Tadeuszem Kantorem*, s. 75.

pracował z jego studentami. W moim najnowszym filmie o recepcji Kantora w Europie znakomity teatrolog włoski i pedagog Renato Palazzi stwierdza:

Kantor absolutnie nie kochał śmierci, Kantor głęboko kochał życie. (...) Jeśli mówiło się przy nim o śmierci, od razu się irytował. Śmierć – tak naprawdę – była dla niego nadzwyczajnym narzędziem teatralnym. Narzędziem, służącym do mówienia o historii, do mówienia o naszych czasach¹⁹.

Post Scriptum

Bez tego Post Scriptum problem aktora w teatrze Kantora byłby niepełny. Jedna z point mojej rozmowy z Kantorem w czerwcu 1981 roku brzmiała tak:

Krzysztof Miklaszewski:

Dwa są szczególnie istotne dla światowej recepcji Pańskiej sztuki punkty dojścia – to *Umarła klasa* (1975) i *Wielopole, Wielopole* (1980).

Tadeusz Kantor:

Rzeczywiście, to „punkty dojścia „(...) tak ważne, że moim marzeniem staje się – po raz pierwszy zresztą – ich zachowanie. Uzyskały bowiem taką powszechność odbioru, że powinny po mnie pozostać. (...) Chciałbym, by poprzez działanie aktorów mogły istnieć w przyszłości, kiedy mnie już nie będzie”²⁰.

Dobrze się zatem stało, że nie zważając na krytykę ortodoksów, Kantorowscy aktorzy nie dali się zapędzić na ofiarny stos, żegnając się z nami razem z ich Mistrzem na zawsze. Dobrze się stało, że zespół dokończył ostatni spektakl Kantora *Dziś są moje urodziny* (1991), a po premierze paryskiej w Centre Pompidou objechał większość stolic świata i uświetnił Warszawskie Spotkania Teatralne. Dobrze się stało, że powstały trzy grupy: Teatr Akne Zofii Kalińskiej, Twins Compagnia braci Janickich, do których dołączyli Janusz Jarecki i Bogdan Renczyński, a także kilkunastoposobowy ansambl skupiony wokół Andrzeja Węłmińskiego, i że aktywność artystyczna tych zespołów trwała kilka następnych lat. Dobrze się stało, że Stanisław Rychlicki, Mirosława Rychlicka czy Roman Siwulak zasilili zagraniczne zespoły, a włoscy i francuscy Cricotowcy nie zeszli ze sceny. Dobrze się wreszcie stało, że kilku wieloletnich aktorów Cricot 2 (łącznie z piszącym te słowa) odważyło się na prowadzenie workshopów w Polsce i na świecie, obejmujących ćwiczenia czysto aktorskie związane z metodą pracy Kantora. Dobrze się stało, ale po dwudziestu latach wiado-

¹⁹ Wypowiedź Renato Palazziego w filmie dokumentalnym Krzysztofa Miklaszewskiego „tadeusz.kantor@europa.pl” (prod. Studio Filmowe KALEJDOSKOP, Warszawa 2010).

²⁰ K. Miklaszewski, *O sytuacji, awangardzie, odnowie, szczęściu, prawdzie i sukcesach* (rozmowa w czerwcu 1981) [w:] idem, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, s. 90–92.

mo, że zrobiliśmy w tej dziedzinie za mało. Młode pokolenia już nas pytają: co powinniśmy z tej pracy Kantora z aktorem przejąć, a co moglibyśmy kontynuować, nie kopiując ani nie kradnąc. Kantor nauczył nas przecież, że kontynuacja w sztuce wymaga praktyki, a praktyka – pracy i odwagi. Czyżbyśmy o tym zapomnieli?