

Magdalena Skrzypczak*

„Tam, gdzie dramat się staje”¹ – *Balladyna* Tadeusza Kantora

Czuję tylko wielkie zobowiązanie wobec epoki, w której
żyję i wobec ludzi żyjących obok mnie.
Wierzę, że jedna całość może pomieścić barbarzyństwo
obok subtelności, tragizm obok rubasznego śmiechu, że
całość powstaje kontrastami i im kontrasty są większe,
całość staje się namacalniejsza,
konkretniejsza,
żywsza².

W tekście pt. *Pierwsze spotkania*, przygotowanym dla PIW-owskiego wydania *Pism*, a w połowie lat 70. włączonym do wywiadu-rzeki z Wiesławem Borowskim, Tadeusz Kantor wspomina:

W pierwszym roku wojny, po potwornym kataklizmie ucieczki, ludzie nawzajem się szukali. Tak odnalazłem Angelikę Kraupe, Tadeusza Brzozowskiego, poznałem przez nich Mieczysława Porębskiego, Mikulskiego, Andrzeja Cybulskiego, później zjawił się Nowosielski, Skarżyński, Kujawski, Wenzel, Ali Bunsch. Spotykaliśmy się u Brzozowskiego, u mnie, u Mikulskiego. Przez Lilę Krasicką, przyszlą odtwórczynię roli *Balladyny*, dostaliśmy się do domu Ewy Siedleckiej, której mieszkanie użyczyło gościny teatrowi, i tym wszystkim typom z rozwichrzonymi ideami³.

Na początku lat 40., pod okiem niemieckiego okupanta, w czasie hitlerowskiego terroru, udało się grupie przyjaciół założyć w Krakowie Teatr Niezależny

* Mgr, e-mail: magdalenaskrzypczak@op.pl; Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź.

¹ T. Kantor, *Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne*, [w:] *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005, s. 57. W dalszej części pracy, jeśli nie zaznaczę inaczej, korzystam z tego wydania.

² Tamże.

³ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 22.

(zwany również teatrem podziemnym lub teatrem okupacyjnym)⁴, który stanowił swoistą artystyczną zapowiedź idei powstałego w 1955 roku teatru Cricot 2. Kantor został niekwestionowanym liderem konspiracyjnego teatru: „Środowisko złożone było z malarzy. Wiek od osiemnastu do dwudziestu pięciu lat. [...] Wszyscy uważali, że Akademia malarstwa nie uczy. [...] Znajdowali się, jak zwykle to bywa, intuicyjnie”⁵. Młodzi artyści działali wówczas z dużą dezynwolturą. W wywiadzie radiowym w roku 1981 Kantor zaznaczył:

Myśmy się bardzo dobrze czuli w czasie okupacji jako twórcy, ponieważ... nie było żadnej instytucji! Poza okupantem, któregośmy lekceważyli, bośmy byli młodzi... Jak to się mówi, lekceważyliśmy śmierć. Takie było prawo wieku. Nie było żadnej instytucji, nie mieliśmy departamentu teatru, miejskiej rady – działaliśmy zupełnie swobodnie w konspiracji, w podziemnym teatrze... Byliśmy sami, byliśmy w takim stanie, w jakim powinien być artysta⁶.

W obliczu ówczesnej zawieruchy wszystkie spotkania, dyskusje, próby i przedstawienia odbywały się w prywatnych mieszkaniach⁷. Instynkt buntu i próby zlekceważenia stałej atmosfery zagrożenia otaczającej młodych ludzi wiodły grupę artystów w rejony autodidaktizmu. Wspólnie formułowali nowe pomysły artystyczne, poszukiwali adekwatnego języka, aby ekspresji ich „rozwichrzonych idei” stało się zadość. Wspólna była również ich niechęć do tego, co działo się

⁴ Oczywiście w owym czasie Polacy w ogóle mieli zakaz wystawiania tzw. „poważnych widowisk”, a w ówczesnym Krakowie i tak działało kilka teatrów, które poprzez swoją aktywność artystyczną łamały niemiecki zakaz z 1940 roku, m.in. Teatr Słowa, późniejszy Teatr Rapsodyczny Mieczysława Kotlarczyka, gdzie występował przyszły papież Karol Wojtyła; Teatr Jednoaktówek Wiesława Góreckiego; kółka teatralne Adama Mularczyka i Wiktora Sadeckiego; odbywały się konspiracyjne kursy teatralne etc. Teatr Niezależny wyróżniał się na ówczesnej scenie teatralnej właśnie ze względu na radykalizm estetyczny. Tuż po wojnie krytyka wskazywała na znaczenie teatru podziemnego jako „najciekawszego zjawiska artystycznego Krakowa na przestrzeni pięciu lat, spędzonych pod ziemią” (Juliusz Kydryński). Pisano również o „zaczątku nowego stylu w teatrze polskim” (Blumówna). Zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 48.

⁵ T. Kantor, *Teatr Niezależny...*, dz. cyt., s. 54.

⁶ Cyt. za K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, dz. cyt., s. 43.

⁷ Jak podaje Pleśniarowicz, spotkania w prywatnych mieszkaniach odbywały się: „u Siedleckiej (na Szewskiej), u Brzozowskiego (na Topolowej), u Pugeta (na Piłsudskiego), a także u Magdaleny Stryjeńskiej (na Grabowskiego) i u Ewy Jurkiewicz (na św. Filipa)”. Zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, dz. cyt., s. 44. Z kolei w jednym ze swoich tekstów Kantor wspominał gościnę u Ewy Siedleckiej i lokum przy ul. Szewskiej 5/21: „nieszczęsną gospodyni tego mieszkania, gdzie ten cały bałagan odbywał się – gdzie odbyła się premiera *Balladyny* i tych ileś, zdaje się siedem, spektakli. W jej mieszkaniu, w pokoju okna wychodzą na Szewską, w ogóle uważam, że na kamienicy powinna być marmurowa płyta, że tutaj działał w czasie wojny teatr podziemny, no ale takiej płyty nie ma, bo znowu teatr Cricot nie jest uznawany za coś godnego i reprezentującego kulturę krakowską. Otóż Ewa Siedlecka była ofiarną gospodynią tego mieszkania, była graficzką, bo studiowała już w Warszawie na grafice i na pewno miała marzenia o tym, ażeby stać się wielkim grafikiem polskim”. Zob. T. Kantor, *Z tekstu nagranych jako „objaśnienie do spisu przedmiotów” mających złożyć się na projektowane MUZEUM CRICOT 2*, [w:] M. Porębski, *T. Kantor: świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997, s. 10.

w sztuce przed wojną. Towarzyszyło im palące pragnienie nowości, świeżości eksplikowania myśli artystycznych i przeobrażania ich w formy na miarę tego, co działo się aktualnie w świecie Sztuki. W redagowanych po latach tekstach Kantor wspominał:

Światopogląd artystyczny dałby się zamknąć w następujących punktach: niedowierzanie pozorom i złudnemu wyglądowi zewnętrznemu świata, uznanie abstrakcji jako systemu noszącego w sobie obiektywną, bo intelektualną prawdę, pragnienie stworzenia dzieła niezależnego od natury, której doskonałość została okrutnie zakwestionowana⁸.

Spotkania artystów odbywały się w atmosferze zupełnie odmiennej od tej, która towarzyszyła swego czasu twórcom awangardy przedwojennej. Podczas tych walnych dyskusji „nazwiska wielkich awangardowych malarzy brzmiały w rozmowach jak wojenne okrzyki Komanczów”⁹. Zawzięcie i z pasją uprawiali młodzieńczą afirmację sztuki jako remedium na ów (histeryczny) „czas pogardy”. Jerzy Turowicz – odtwórca roli Kirkora w *Balladynie* w inscenizacji i reżyserii Kantora, a jednocześnie redaktor „Tygodnika Powszechnego”, publicysta katolicki i polityczny – w tekście utrzymanym w duchu nowoczesnego dialogu z tradycją pisał:

Sztuka na ogół nie naśladuje [...] rzeczywistości, ale ją pokazuje, mówi coś o niej, przedstawia. Rzecz w tym, że sztuka nie mówi nam, jak ta rzeczywistość wygląda, ale mówi nam dużo więcej, stara się dotrzeć do sensu tej rzeczywistości, stara się wyrazić rzeczy niemal niewyraźne. Sztuka stwarza swój własny świat, między tym światem a rzeczywistością istnieje wprawdzie relacja, ale nie jest to relacja podobieństwa; jest to spełnienie funkcji poznawczej, mówienie o świecie odrębnym językiem sztuki, rządzącym się własnymi prawami. Stąd prawo sztuki przedstawieniowej do deformacji rzeczywistości przedstawionej, prawo – w zasadzie niczym nieograniczone – deformacji aż do granic abstrakcji. [...] Nasza epoka. Epoka ostrego kryzysu cywilizacji, załamania struktur obyczajowych i myślowych, epoka wojen i totalizmów, obozów koncentracyjnych i bomby atomowej. Czasy pogardy, czasy niepokoju i szukania. I te właśnie czasy wydają sztukę, która ją wyraża. [...] Ten czas trzeba zmienić, ale zmienić go można tylko od wewnątrz, tkwiąc w nim, płynąc razem z nim, czując jego organizm. Ten organizm, z którego trzewi wyrasta żywa sztuka XX wieku, sztuka nowoczesna. Ona to właśnie pomoże nam zmienić ten czas i zrobić w nim miejsce dla człowieka¹⁰.

Turowiczowi udało się – jak zaznacza Zbigniew Baran – „uchwycić wewnętrzny rytm sztuki europejskiej”¹¹. Redaktor „Tygodnika Powszechnego” podkreślał w swoich wypowiedziach i tekstach poświęconych ówczesnej kon-

⁸ T. Kantor, *Teatr Niezależny...*, dz. cyt., s. 55.

⁹ Tamże, s. 54–55.

¹⁰ J. Turowicz, *O nowoczesności w sztuce*, [w:] *Chrześcijanin w dzisiejszym świecie*, Kraków 1963, s. 234–244. Cyt. za: *Zapis spotkania w Galerii Krzysztofory*, [w:] „*Pierścień Balladyny*”. *Gra z teatrem podziemnym Tadeusza Kantora*, red. Z. Baran, Kraków 2003, s. 27.

¹¹ *Zapis spotkania w Galerii...*, dz. cyt., s. 28.

dycji (nie tylko lokalnego, krakowskiego) środowiska artystycznego, że był to bezprecedensowy czas radykalnych zmian w sztuce. Po doświadczeniu pierwszej awangardy, tej sprzed wojny i okupacji, nadszedł czas na aktywne eksploracje tendencji europejskich, tematów, form, które pozwoliłyby wyeksplikować owo niewyraźne i wyzwolić czujne oko obserwatora/audytorium/odbiorcy spod jarzma hitlerowskiego okupanta. Artyści skupieni wokół artystycznego podziemia, teatralnych grup konspiracyjnych, mieli pracować nie tylko na to, aby dać głęboki oddech publiczności (w tym niepewnym czasie), ale i przewietrzyć zastane przestrzenie dotychczasowych rozwiązań artystycznych. O okresie okupacji Kantor opowiadał w rozmowie z Borowskim: „Toczyły się dyskusje, podczas których wyrażano bardzo radykalne poglądy. W tej atmosferze organizowałem podziemny teatr. [...] Jako pierwszą przygotowałem w naszym teatrze *Śmierć Orfeusza* J. Cocteau, zresztą tylko fragmenty. Następnie *Balladynę* Słowackiego i *Powrót Odysa* Wyspiańskiego”¹².

Kantor, będąc studentem w pracowni malarstwa ściennego i dekoracji teatralnej Akademii Sztuk Pięknych oraz podopiecznym Karola Frycza, bywał w krakowskim Teatrze Słowackiego i odwiedzał głośne przedstawienia eksperymentalnego teatru malarzy Cricot w Domu Plastyków. W pracowni Frycza powstawały wówczas jego pierwsze projekty inscenizacji *Balladyny* Juliusza Słowackiego i *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego. Był to czas pierwszych szlifów w dziedzinie malarstwa i inscenizacyjnych projektów, scenicznych konstrukcji teatralnych etc. Jako słuchacz krakowskiej ASP Kantor nie tracił czasu, chłonał wiadomości na temat nowych prądów w sztuce, pozostając dzięki temu twórcą zawsze aktywnym, bardzo uważnym i szczególnie „wrażliwym” na artystyczne nowinki ze świata. Krzysztof Pleśniarowicz wspomina, że

[z] bogatego życia artystycznego tamtych lat Kantor będzie przywoływał mnóstwo odczytów o sztuce, jakie odbywały się, przy okazji wystaw, w Związku Plastyków na pl. św. Ducha w Krakowie. Wyróżni nazwiska artystów-prelegentów: Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Rzepińskiego, Cybulskiego, Czyżewskiego. Na Uniwersytecie Jagiellońskim dostał się na odczyt Witkacego o filozofii „czystej formy”¹³.

Kantor przyznał, że Stanisław Ignacy Witkiewicz zrobił na nim ogromne wrażenie nie tylko jako niebanalny artysta, teoretyk sztuki i filozof-rewelator, ale jako człowiek obdarzony szczególnym zmysłem artystycznym. Z czasem Witkacy stał się jednym z wielkich „ojców” twórczości Kantora – ważnym antenatem w materii sztuki teatru i maestrii słowa. Patronował niemal wszystkim realizacjom w ramach, zainaugurowanej w 1955 roku premierą *Mq̄twy*, działalności teatru Cricot 2.

¹² W. Borowski, *Tadeusz Kantor...*, dz. cyt., s. 22.

¹³ K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, dz. cyt., s. 31.

W latach czterdziestych Kantor zafascynowany był popularnymi ówczesnie i napływającymi z zagranicy nowinkami estetyki rosyjskiej i niemieckiej awangardy teatralnej. Na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych zaczytywał się w pożyczonej od Frycza książce Josepha Gregora i René Fülöpa-Millera *Das Russische Theater*¹⁴ z 1928 roku. Pozostawał zatem pod wpływem takich twórców, jak Wsiewołod Meyerhold, Tairow Aleksandr Jakowlewicz, Jewgienij Wachtangow, Erwin Piscator. Wkrótce udało się Kantorowi zdobyć tzw. „żółtą książeczkę” o Bauhausie, lekturę obowiązkową zarówno teoretyków, jak i praktyków teatru. Prawdopodobnie była to książka zredagowana przez Oscara Schlemmera. Przetłumaczył ją i, jak sam twierdził, „znał prawie na pamięć”¹⁵.

Meyerhold był dla Kantora szczególnie ważną postacią. Uważał go za jednego z najwybitniejszych artystów teatru XX wieku. Rosyjskiego konstruktystę i twórcę nowatorskiego teatru sowieckiego postanowił nawet wprowadzić na scenę jako jedną z istotnych figur realizacji, której premiery Kantor już nie doczekał – *Dziś są moje urodziny* z 1990 roku¹⁶. Główną zasadą i motywacją twórczości

¹⁴ J. Gregor, R. Fülöp-Miller, *Das Russische Theater*, Leipzig – Zurich – Vienna 1928.

¹⁵ W. Borowski, *Tadeusz Kantor...*, dz. cyt., s. 22.

¹⁶ Do swojego ostatniego spektaklu *Dziś są moje urodziny* Kantor włączył motyw śmierci Meyerholda, który był męczony w stalinowskim łagrze, a ostatecznie rozstrzelany najprawdopodobniej 2 lutego 1940 roku przez jednego z późniejszych zbrodniarzy katyńskich. W V akcie spektaklu na scenę wkraczają homoidalne figury ENKAUDYSTÓW, którzy nie tylko sięją postrach i wzbudzają niepokój oraz przerażenie obecnych postaci – Marii Jaremy i Jonasza Sterna, ale wywlekają z ram obrazu Kantora AUTOPORTRET i dokonują na nim okrutnego mordu: „w rytm rosyjskiej / Czastuszki / poruszają się odnóża / bestii, / nogi w butach żołdackich, / łapy uzbrojone pepesami, / potworne głowy, / raz triumfalnie zwrócone w górę, / ku Stalinowi, / to znowu w dół, / z wściekłością / ku swej ofierze. / Czastuszka szaleje. / MARIA JAREMA bierze list tkwiący w ręce męczennika. / Czyta: / Wsiewołod Meyerhold / do / Prezydenta Rady Komisarzy / Ludowych ZSRR / Wiaczesława Mołotowa / Teraz już wiemy, / kto leży na deskach / tej celi śmierci”. Zob. T. Kantor, *Dziś są moje urodziny [notatki do spektaklu]*, [w:] *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005, s. 296. Po odczytaniu listu (w spektaklu wykorzystano nagranie oryginalnej rosyjskiej wersji listu Meyerholda do Mołotowa) Meyerhold zostaje zrehabilitowany. Kantor dzięki wprowadzeniu na scenę Meyerholda, który okazał się figurą *alter ego/le double* samego autora spektaklu (wszak akt zbrodni zostaje dokonany na Autoportrecie), ustanawia się względem ważnego dla siebie poprzednika i określa jako kontynuator rosyjskiego awangardzisty. Dochodzi do znamiennej identyfikacji z poprzednikiem i – jak pisze Porębski – „z jego losem – potencjalnym losem każdego niezależnego artysty w naszym wieku [...]”. Zob. M. Porębski, *T. Kantor...*, dz. cyt., s. 192. W czasie, gdy NKWD prześladowało Meyerholda, Kantor wraz ze swoimi przyjaciółmi rozpoczął próby do spektakli teatru podziemnego. Męczeńska śmierć Rosjanina zostaje powtórzona – tym razem na deskach sceny (oraz w notatkach Kantora do spektaklu). Natomiast skoro powtórzenie, jak chciał Gilles Deleuze (Zob. tenże, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997), nigdy nie jest jałowym powieleniem „tego samego”, to akt ten implikuje pewne istotne treści naddane. Kantor, wprowadzając postać Meyerholda w kontekście stalinowskiej zbrodni na nim dokonanej i dopuszczając do zamęczenia Autoportretu, sam staje się jednocześnie ofiarą. Zamyśl ten, jak słusznie wskazuje Marek Pieniążek, okazał się „metaforą losu artysty w ogóle”. Pieniążek interesująco rozwija tę myśl w kontekście teorii lęku przed wpływem Harolda Blooma. Zob. M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005, s. 168–169.

Meyerholda było nieustanne łamanie ówczesnych kodów/paradygmatów teatralnych, rozwój, poszukiwanie i eksperymentowanie. Jego nowatorstwo polegało między innymi na tym, że w swojej pracy wykorzystywał metodę tzw. biomechaniki, która była szczególnym rodzajem treningu aktorskiego, łączącego ćwiczenia fizyczne oparte na synchronizacji ruchów, intensywną pracę nad ciałem oraz naukową refleksję nad możliwościami motorycznymi (precyzja ruchu, cyzelowanie każdego gestu) wraz z inspiracjami teatrem Wschodu¹⁷. Meyerhold, dzięki temu, że w swojej pracy wykorzystywał działania cyrkowe, sięgał po farsowe chwytły komedii *dell'arte*, zrezygnował z tradycyjnego podziału na widownię i scenę, eksplorował temat precyzji ruchu w przestrzeni, a aktora dramatycznego postrzegał zarówno jako aktora operowego, clowna, ekwilibrystę i gimnastyka, stał się jedną z tych młodzieńczych inspiracji Kantora, które wpłynęły na ewolucję jego koncepcji artystycznych oraz dojrzałą twórczość.

Od momentu założenia Cricot 2 Kantor regularnie spotykał się z młodzieżą z Krakowa, Łodzi, Poznania i Warszawy, aby wspólnie dyskutować trendy i nowinki z dziedziny sztuki światowej. Praktykował wyjazdy zagraniczne. Był zwolennikiem prelekcji i odczytów. Starał się aktywizować młodych ludzi do działalności na rzecz lokalnych środowisk twórczych. Wówczas – według Pleśniarowicza – przylgnęły do Kantora nieco złośliwe etykiety „komiwojażera nowinek” i „sejsmografu aktualności”¹⁸. Autorami tych drwiących określeń byli, być może powodowani zazdrością, rodzimi komentatorzy sztuki¹⁹.

Twórczość Kantora, również ze względu na rozległe doświadczenie (nie tylko) lekturowe i wielką erudycję, wymyka się jakimkolwiek kategoryzacjom i rejestrom, a co za tym idzie – wymyka się wszelkim próbom definicji. Sam autor niejednokrotnie w swoich pismach przyznaje, że idee awangardy, niezwykle pobudzające jego wyobraźnię twórczą, nigdy nie były jedynymi fascynacjami. Kantor zaznacza, że poza awangardową estetyką, surową, radykalną (często obciążoną ideologicznie), operującą w sztuce bryłami, figurami geometrycznymi (inspiracje nowoczesną architekturą funkcjonalną, dążenie do jedności estetycznych i technicznych dzieła), umacniającą tendencje abstrakcyjne w sztuce (techniczną i funkcjonalną awangardą), ważna była dla niego, aktualizująca się szczególnie w późniejszej twórczości, pamięć o lekturach – często już przebrzmiałych, ale zakrzepłych głęboko we wspomnieniu treści *stricte* romantycznej, symbolicznej proveniencji²⁰.

¹⁷ *Biomechanika*, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wyd. 2, przeł. i oprac. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 58.

¹⁸ K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, dz. cyt., s. 31.

¹⁹ Zob. tamże.

²⁰ W okresie intensywnej fascynacji konstrukttywizmem Kantor tłumaczył symboliczny dramat Aleksandra Błoka *Buda jarmarczna* (*Balaganiczik*), zapoznawał się z twórczością belgijskiego dramaturga, poety i eseisty Maurice'a Maeterlincka. *Śmierć Tintagilesa* była pierwszą realizacją teatralną Kantora, spektakl został przygotowany jednorazowo w ramach Efemerycznego Teatru Marionetek w 1937 roku. Inscenizacja dramatu Maeterlincka już wówczas potwierdziła dwubiegu-

Kantor miał, jak sądzę, dylemat estetyczny. Być może nie bardzo wówczas wiedział, jak kształtować swój lekturowy i kulturowy багаż – jak młodzieńcze pasje przekuć we własny, autonomiczny projekt artystyczny. Towarzyszyło młodemu twórcy pytanie (szereg nierozwiązywalnych pytań), co „z Wyspiańskim, Matejką, nawet Grottem [...] Co zrobić z chałupą Wyspiańskiego? [...] Co zrobić z chochołem, jeżeli się jest abstrakcjonistą?”²¹. Wówczas, w latach trzydziestych, artysta zastanawiał się jeszcze, jakie środki teatralne są w stanie zaspokoić jego pęd ku sztuce. Czym się posłużyć, jakiej zawierzyć estetyce, by pozostać wiernym swojej wyobraźni, pasji, dziedzictwu i tradycji? Jak pogodzić romantyków, których namiętnie czytał²², z ideami konstruktywizmu²³, abstrakcją i wszelkim zapleczem środków awangardy, którą chciał operować – a może ściślej: której środki chciał cyzelować tak, aby nie miał wątpliwości, że w ostatecznym rozrachunku pozostaje w zgodzie ze swoim pomysłem na konkretną realizację? W eseju *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem* napisał:

Sam Dyrektor EFEMERYCZNEGO TEATRZYKU [Kantor] najwidoczniej jest szarpany wewnętrznymi SPRZECZNOŚCIAMI. Czy należy to zapisać tylko na karb niedojrzałej młodości? Kiedyś zaku-pił w antykwaracie małą ŻÓLTĄ KSIĄŻECZKĘ. Nawet nie wie w tym momencie, że jej bohaterzy rozproszyli się po całym świecie, ścigani przez głupią i zbrodniczą sforę ludzkich bestii. Walter Gropius, Laszlo Moholy-Nagy, Oscar Schlemmer, Paul Klee... Z trudem i uporem tłumaczył ich dziwne i urzekające teksty... Metafizyczne abstractum, mechaniczna ekscentryczność, balet triadyczny, człowiek i maszyna, cyrk, TRÓJKĄTY, KOŁA, WALCE, KUBY, dźwięki, KOLORY, FORMY SYMULTANICZNE, SYNOPTYCZNE, SYNAKUSTYCZNE, w ekstazie radości, KONSTRUKCJI, świata BEZPRZEDMIOTOWEGO, czystego, WYZWOLONEGO, ABSTRAKCJI... Dyrektor EFEMERYCZNEGO (i MECHANICZNEGO) TEATRZYKU LALEK przywiązywał do tego, zdaje się, dużą wagę, ale co zrobić z WIELKĄ TAJEMNICĄ małych dramacików Maeterlincka, z którymi się nie rozstawiało, albo

nowość fascynacji artysty: zarówno awangardą, jak i symbolizmem, które doszły do głosu również w dojrzałej twórczości ojca Cricot 2.

²¹ K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, dz. cyt., s. 36.

²² Kantor zawsze głośno eksplikował swoje wrażenia lekturowe czy refleksje na temat kultury i sztuki. W rozmowie z Krzysztofem Miklaszewskim przyznał, że szczytowym osiągnięciem romantyzmu nie tylko polskiego, ale i powszechnego były dla niego *Dziady* Adama Mickiewicza. Powołał się w tym względzie na słowa protoplasty surrealizmu – Lautréamonta, który miał napisać, że nie stworzyłby swojej bluźnierczej poezji, gdyby wprzód nie zapoznał się z *Wielką Improwizacją*: „Mickiewicz dla niego był wielkim bluźniercą w stosunku do Boga, w stosunku do wszystkich uznanych, usankcjonowanych społecznych, religijnych i narodowych wartości”. Zob. K. Miklaszewski, *Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa 2007, s. 32.

²³ Jak niejednokrotnie wspominał w swoich wypowiedziach Kantor, „Symbolizm był częścią naszej wielkiej narodowej tradycji, żeby wymienić tutaj Wyspiańskiego czy zamek królewski w Krakowie, gdzie niepodzielnie panują duchy polskich monarchów. Konstruktywiści uważali, że w ślad za rewolucją społeczną przyjdzie rewolucja artystyczna. Ale przyszła wojna, a wraz z nią zniweczone zostały nadzieje na połączenie obu tych rewolucji. I oto tutaj zaczyna się mój teatr i moja sztuka...”. Artysta, wprowadzając na scenę postać Meyerholda oraz włączając elementy konstruktywizmu i abstrakcjonizmu, przemyczał w swojej twórczości wątek polityczny. Zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, dz. cyt., s. 39.

z UROKAMI rzuconymi przez Pana Wyspiańskiego, z WAWELEM, z BRONOWICKĄ CHATĄ, albo z rosnącym ŁĘKIEM strychów Kafki, czy wreszcie z zarośniętym łopuchami i pokrzywami ŚMIETNIKIEM Brunona Schulza...²⁴

Kantor – z dystansu czasowego (esej *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem* powstał już po latach, został przez autora przygotowany do francuskiego zbioru esejów *Métamorphoses* w 1982 roku) – co znamienne – pisze o sobie w trzeciej osobie. Taki zabieg przywodzi na myśl autorską próbę oglądu siebie samego z perspektywy twórczej osobowości dojrzałej (lub tej jeszcze dojrzewającej/kształtującej się), jakby artysta próbował zebrać w niekwestionowaną całość wrażenia i doświadczenia minionego czasu. Dotychczas pełnił funkcję kolekcjonera i w pisanym w trzeciej osobie eseju stara się dawkować czytelnikowi fragmenty swojego archiwum.

Wśród autorów, do których utworów Kantor nawiązywał, do których lektury powracał ze szczególnym zaufaniem, był nie tylko Witkacy, Schulz czy Franz Kafka, ale i Witold Gombrowicz z całym instrumentarium wyobraźniowym, literackim, treściowym (groteską, panironią, cynizmem). Należy jednak zwrócić uwagę, że ów esencjonalny lęk strychów Kafki, o którym pisze artysta, czy zakamarki zdegradowanej materii Schulza – powrócą w twórczości Kantora, a najpełniejszej, treściwej realizacji doczekają się w ramach Teatru Śmierci, zainicjowanego *Umarłą klasą* w 1975 roku, czyli trzydzieści lat po interesującym mnie w niniejszym szkicu Teatrze Niezależnym.

Rozważając artystyczne fascynacje Kantora, nie można zapomnieć o szczególnej uwadze, jaką poświęcił artysta literaturze rodzimego romantyzmu. Kantor uważał romantyzm za jedną z największych awangard. W rozmowie z Krzysztofem Miklaszewskim wspominał:

Poświęciłem *Dziadom* wiele czasu. Opracowałem nawet w roku 1937 inscenizację, świadom, że *Zaduszki* (*Dziady*) są zrozumiałe dla całego świata²⁵. [...] Ja uważam romantyzm za awangardę, za jedną z największych awangard, na pewno o wiele większą niż surrealizm czy dadaizm. Kiedy się pojawił, zburzył całą tę skorupę dotychczasowej kultury i Mickiewicz był jednym z tych, którzy się do tego walczyli przyczynili *Dziadami*. Tylko, że o ile *Hernani* został szybko wystawiony, o tyle *Dziady* poznała, i to zresztą grubo później, wyłącznie publiczność polska. Nie dotarły do publiczności światowej, a poza tym tutaj ujawnia się cała wada naszej interpretacji, naszej sztuki. Interpretują historycy, krytycy, dyrektorzy teatrów, reżyserzy i inni poeci, którzy z tego korzystają na swój sposób. Mianowicie *Dziady* zostały zinterpretowane w sposób czysto narodowy, nikt – to jest moje twierdzenie – nie zobaczył ich w kategorii wielkiej awangardy sztuki europejskiej. To niestety nasza wina, że Mickiewicz w tym szeregu stoi

²⁴ T. Kantor, *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym abstrakcjonizmem*, [w:] *Pisma*, t. 1, dz. cyt., s. 46–47.

²⁵ Zob. T. Kantor, *Inscenizacja „Dziadów” A. Mickiewicza*, [w:] *Pisma*, t. 3, dz. cyt., s. 331. W okresie gimnazjalnym i studenckim Kantor podróżował do polskiego wówczas Lwowa, aby podziwiać inscenizacje Leona Schillera oraz prace scenograficzne Andrzeja Pronaszki, który ówczesnie również stanowił dla niego wzór. Inscenizację *Dziadów* zaprojektował na własny użytek.

na końcu, że *Hernani*, który jest właściwie nudny, stał się dramatem rewolucyjnym i sztandarowym dla romantyzmu, a *Dziady* – nie. To nie jest wina Mickiewicza, tylko nas samych. Wina współczesności polskiej, która go oblała sosem narodowym [...]”²⁶.

Zdaniem Kantora teatr romantyczny, który uważał za szczytowe osiągnięcie ówczesnej kultury polskiej, jest dla obcokrajowców co najmniej niejasny. Według niego sztuka powinna być międzynarodowa, zwłaszcza teatr: „teatr musi być uniwersalny, by był narodowy”. Ten sam zarzut – niezrozumiałości – dotyczył kolejnego ważnego antenata Kantora – Wyspiańskiego, dzięki któremu artysta uświadamiał sobie wciąż żywą obecność romantycznej tradycji.

Ważną, acz nieco pozornie naiwną, może wydać się konstatacja: dlaczego romantycy, dlaczego wówczas, w kotle lat trzydziestych i czterdziestych, który zgłotał Polskę hitlerowski okupant? Jak starałam się wykazać, Kantora fascynacje romantyzmem, symbolizmem, konstruktywizmem i abstrakcją były niegasnące i wielowymiarowe. Treści zdeponowane w twórczości romantyków wydały się Kantorowi szczególnie istotne, więc postanowił wykonać intelektualny i myślowy zwrot ku dziewiętnastowiecznemu doświadczeniu. Skąd zatem owe inklinacje do włączenia w teatralny i literacki krwiobieg dramatu sprzed ponad stu lat? Pytania te w kontekście holistycznie pojętej twórczości Kantora są zasadne²⁷. Artysta przyznawał, że właśnie w tym czasie „świat stał się bliski śmierci i – poprzez tę parantelę – bliski poezji [...] wszystko mogło się zdarzyć. Zatarły się granice czasu. Czas jak gdyby stanął”²⁸.

Według Pleśniarowicza, Kantor miał anonimowo złożyć swój pierwszy artykuł pt. *Inscenizacja „Balladyny”* do ósmego numeru „Miesięcznika Literackiego” (lipiec 1943 roku) – wydawanego w Krakowie pisma konspiracyjnego. Ostatecznie jednak numer nie trafił do czytelników z powodu aresztowania przez Niemców redaktora Tadeusza Kwiatkowskiego²⁹. Artykuł Kantora przepadł wraz z pozostałymi tekstami, ale na szczęście młodemu artyście udało się – niemal bez przeszkód – zrealizować *Balladynę* Słowackiego – pierwszy dokończony, samodzielny spektakl w ramach Teatru Niezależnego. W rozmowie z Porębskim Kantor wspominał przygotowania do inscenizacji:

Ja [Porębski]: Był Meyerhold, był Piscator, no i nagle z tego wszystkiego wyłoniła się *Balladyna*. Znowu jakaś stara, szkolna klisza? Jak tamten Siemiradzki.

Kantor: Nie, nie. Wiesz, może dlatego *Balladyna*, że robiłem ją na ostatnim roku u Frycza. Masę projektów, makiet. On sam wystawiał wtedy *Balladynę* w Teatrze Słowackiego [...] Mnie się to szalenie podobało. Próbowałem robić po swojemu [...].

²⁶ K. Miklaszewski, *Miedzy śmietnikiem...*, dz. cyt., s. 32.

²⁷ Temat korespondencji twórczości Tadeusza Kantora z romantyzmem rozważali w swoich pracach m.in. Zbigniew Osiński, Dariusz Kosiński i Leszek Kolankiewicz.

²⁸ T. Kantor, *Metamorfozy: teksty o latach 1938–1974*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 94.

²⁹ Zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, dz. cyt., s. 48.

Ja: Nie robiłeś przecież tej naszej *Balladyny* tylko na przekór. Musiały być jakieś wcześniejsze racje, motywy.

Kantor: Już nie pamiętam, jak to powstało, ta koncepcja głowy Goplany.

Ja: Trochę głowa, trochę jakby harfa, abstrakcyjny płaski kształt z okrągłym otworem i łukowatym wycięciem, srebrna, połyskująca, górująca nad nami na swym niewysokim – tyle, żeby oprzeć na nim stopę – cokole.

Kantor: Miała być z blachy, blachy nie było, okleiło się ją w końcu srebrnym papierem [...] ³⁰.

Przedstawienie zaprezentowano 22, 23, 24 i 25 maja 1943 roku w mieszkaniu Siedleckich na ul. Szewskiej 21³¹. Premiera odbyła się prawdopodobnie w warunkach ekstremalnych, podczas hitlerowskiej łapanki. Zdaniem samych zainteresowanych powodzeniem sztuki było wzajemne zaufanie, wiara w specyficzną kompilację kanonu lekturowego i awangardy teatralnej, wrażliwość na gest oraz szczypta niezbędnego w tej realizacji ironicznego „puszczenia oka” do odbiorców.

Utwór Słowackiego, napisany przez poetę podczas jego pobytu w Szwajcarii w 1834 roku, okazał się treściwym materiałem, który Kantor zdecydował się wziąć na warsztat i zderzył romantyczną, baśniową, utrzymaną w duchu Szekspira materię tej osobliwej tragedii w 5 aktach z ideami sztuki awangardowej. Fabuła dramatu Słowackiego została zredukowana do minimum. Pozostałe fragmenty wzbogacił Kantor ciekawymi scenami mimicznymi. Natomiast – oprócz chóru („odbywającego swoją nieustanną wędrówkę”³²) – pojawił się Komentator (jako osobna postać), którego zagrał Porębski. Wprowadzenie takiej figury okazało się niezbędne dla komfortu publiczności. Zadaniem Komentatora było wiązanie poszczególnych sekwencji teatralnych i zapowiedź kolejnych „z założenia fragmentarycznych, «kolażowych» ogniów inscenizacji”³³. Komentarz do *Balladyny* – jak celnie zauważył Porębski – był pierwszym ambalażem Kantora, na co sam autor sztuki chyba nie zwrócił jeszcze wówczas uwagi, łącząc początki ambalażu z drugim spektaklem – *Powrotem Odysa*. Można odnotować pewną intrygującą (bo prawdopodobnie nieuświadomioną) korespondencję „opakowania” spektaklu Kantora i „opakowania”, jakie przydał sam Słowacki swojemu dramatowi romantycznemu. Mam tu na myśli wprowadzenie przez Słowackiego listu dedykacyjnego (listu do Zygmunta Krasińskiego – Poety Ruin) i epilogu, które stanowią swego rodzaju maestrię ironicznego metatekstu (metakomentarza, metanarracji). Kantor raczej nie zdawał sobie sprawy z ambalażowych inklinacji literackich wielkiego poety. Natomiast istotny wydaje się fakt, iż obaj artyści, wprowadzając komentarz-ambalaż (*emballage*), rozbijają w ten sposób iluzję, wprowadzając element gry z czytelnikiem/odbiorcą.

³⁰ M. Porębski, *T. Kantor...*, dz. cyt., s. 100.

³¹ Według Pleśniarowicza w sumie około sto osób zobaczyło *Balladynę* w tej inscenizacji.

³² T. Kantor, *Balladyna. Partytura sztuki Juliusza Słowackiego „Balladyna”*, [w:] *Pisma*, t. 1, dz. cyt., s. 75.

³³ Zob. M. Porębski, *T. Kantor...*, dz. cyt., s. 20.

Wszelkie „normatywne” chwytły oraz konwencje teatralne i literackie miały zostać w realizacji Kantora ujawnione, skomentowane i zdezurowane. Artysta zastosował w tym celu szereg zabiegów metateatralnych, rodem z koncepcji Bertolta Brechta czy Luigiiego Pirandella, który w późniejszym czasie, już po zawierusze wojennej i doświadczeniu stalinizmu, również patronował twórczości Kantora (m.in. w *Nigdy tu już nie powrócę* z 1988 roku). Sprawdził się wówczas postulat artysty, iż „nie należy wychodzić z tekstu, należy do niego dochodzić”³⁴. W związku z tą tezą można przywołać fragment creda z eseju teoretycznego Kantora (które stanowi motto niniejszego szkicu):

Nie ogląda się dzieła teatru
jak obrazu
dla estetycznych wzruszeń,
ale przeżywa się je konkretnie.
[...]
Czuję tylko wielkie zobowiązanie wobec epoki, w której
żyję i wobec ludzi żyjących obok mnie.
Wierzę, że jedna całość może pomieścić barbarzyństwo
obok subtelności, tragizm obok rubasznego śmiechu, że
całość powstaje kontrastami i im kontrasty są większe,
całość staje się namacalniejsza,
konkretniejsza,
żywsza³⁵.

Kantor jako wnikliwy czytelnik i artysta-analityk również podjął wyzwanie doświadczenia konkretnego – tym razem dramatu romantycznego. Przełożył *Balladynę* Słowackiego na ten język teatralny, który ówczesnie go pasjonował. Zdawał sobie sprawę z tego, na jaką grę z tekstem może sobie pozwolić. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że badacze romantyzmu wskazywali na semantyczną polifonię dramatu Słowackiego, jego wieloznaczność i wielowymiarowość. Niektórzy spośród komentatorów dramatu podkreślali obecność wątków Szekspirowskich (Wiktor Weintraub określił *Balladynę* jako „ironiczną antybaśń”), dopatrywali się – za Słowackim – próby tworzenia kronik bajecznych dziejów Polski bądź glosy do ówczesnej sytuacji politycznej. Jeszcze inni poruszali kwestię pesymistycznej wizji świata (Juliusz Kleiner) lub eksplikowali wątki metatekstowe, związane z imaginacją odpowiedzialną za przedstawienie teatru o literaturze w literaturze (Konrad Górski)³⁶. W kontekście działalności Teatru Niezależnego ów fakt poli-

³⁴ T. Kantor, *Teatr Niezależny...*, [w:] *Pisma*, t. 1, dz. cyt., s. 56.

³⁵ Tamże.

³⁶ Historia recepcji *Balladyny* została szczegółowo omówiona przez H. Markiewicza, *Meta-morfozy „Balladyny”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 47–86. Można wskazać również inne ważne prace badawcze, dotyczące kariery dramatu Słowackiego, m.in. J. Kleiner, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, wyd. 4 przejrzone, oprac. J. Kleiner, Kraków 1948, BN I 51; K. Górski, *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 190–200; W. Weintraub, „*Balladyna*”,

foniczności romantycznego tekstu ma duże znaczenie. Struktura *Balladyny* – zarówno w warstwie formalnej, jak i treściowej – jest w pewnym sensie kolażowa, co koresponduje z metodą pracy Kantora i jego postrzeganiem tradycji w ogóle. Kolaż³⁷ pozwala na uwolnienie twórczego potencjału (również dramatycznego). Zatem Kantor, zredukowawszy uprzednio fabułę dramatu Słowackiego, w przestrzeń *Balladyny* (także w przestrzeń tekstowych szczelin, niedopowiedzeń, „pęknięć” dramatu romantycznego) aplikuje swoje awangardowe koncepty i doświadczenia wielbiciela abstrakcji i Bauhausu. W rozmowie z Borowskim Kantor przyznał:

Rzeczywistość była tak absurdalna, że większość z nas zwróciła się do malarstwa abstrakcyjnego i pierwsze nasze przedstawienie, to znaczy *Balladyna*, było abstrakcyjne. To było przełożenie całego romantyzmu Słowackiego na abstrakcyjne pojęcia Bauhausu. [...] Operowałem tam właśnie formami geometrycznymi, kołem, łukiem, kątem prostym i materiałami takimi jak blacha, czarna papa, sukno³⁸.

Balladyna w abstrakcyjnym *entourage'u* została zorganizowana wokół mocnego, solidnego centrum (*axis mundi* sceny teatralnej) – Goplany. Nimfa leśna – krucha figura z „mgły i galarety” Słowackiego – została zastąpiona w spektaklu Kantora przez zimny, „bezduszny” automat, mechaniczną konstrukcję, srebrno-białą, fosforyzującą Formę-Fantom, wydającą wibrujące dźwięki (dźwięki złotej strunie)³⁹. Jej „jękliwe brzęki” stanowiły rodzaj rytmicznych powtórzeń, wybijających aktorów z „roli” i na powrót zaklinających ich w figury somnambulików (postaci somnambuliczne). Aktorzy byli „zmuszeni” usytuować się względem niej. Każdy ich ruch uzależniony był od posągowej Formy-Fantomu⁴⁰:

Ciało aktora i jego ruch
powinno u z a s a d n i ć każdą powierzchnię,
każdą formę i linię budowy sceny.

czyli zabawa w *Szekspira*, [w:] *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 203–258; S. Makowski, „*Balladyna*” *Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1981; M. Inglot, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, wyd. 6, Wrocław 1984, BN I 51.

³⁷ R. Nycz, *Kolaż*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka, Wrocław 1992, s. 460–462; I. Adamczewska, *Kolaż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 461–463.

³⁸ Cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, dz. cyt., s. 49.

³⁹ Kantor w rozmowie z Porębskim wspomina, że w *Balladynie* profesora ASP Karola Frycza Goplanę grała zawsze najpiękniejsza aktorka: „On zawsze mówił: Niech pan pamięta, że Goplanę musi grać ładna kobieta i jak najbardziej ją rozebrać. A ja ją zrobiłem z blachy. To znaczy jak z blachy. To było rodem z Bauhausu. Ale motywacja była chyba już inna. Wiesz – wojna”. Zob. M. Porębski, *T. Kantor...*, dz. cyt., s. 100. W środku Formy-Fantomu siedziała aktorka – Janina Kraupe, która mówiła do miednicy, by osiągnąć „metalową” barwę głosu.

⁴⁰ Taki zabieg – przymus usytuowania się postaci względem przedmiotu, gra „cichcem”, „mimochoodem” – przypomina późniejsze eksperymenty Kantora prowadzone w ramach Teatru zerowego (np. maszyna aneantyzacyjna w spektaklu *Wariat i zakonnica* według Witkacego z 1963 roku).

Ruch przepływa w ruch sukcesywnie, przechodzi z jednej postaci na drugą. W ten sposób powstaje abstrakcyjny układ ruchu.

Nie obawiać się m o n o t o n i i i a u t o m a t y c z n e g o działania jako przeciwieństwa ekspresji i spontaniczności.

Unikać jak ognia paralelnej ekspresji form (ruch, dźwięk, mowa, kształt), która jest banalną ilustracją naturalistyczną.

Jeśli k o n t r a s t posiada siłę działania, jest zawsze słuszny, choćby był w sprzeczności z życiowym sensem⁴¹.

Z kolei w partyturze, czyli językowej auto-replice spektaklu, Kantor pisał o Gopłanie:

Może budzić dalekie skojarzenia z twarzą ludzką: u góry czarna dziura – oczodół, z brzegu coś w rodzaju rozwartej jamy chłonnej. Ale w swych stosunkach i kontrastach stanowi typową purystyczną strukturę abstrakcyjną. Nie jest „dekoracją”, ma bowiem uosabiać postać sceniczną, Bóstwo pogańskie, Nimfę o imieniu Goplana. [...] Sfera „nadprzyrodzona”, można by rzec: spirytualna została brutalnie „zreifikowana”. Zredukowana w szyderczy sposób do p r z e d m i o t u! [...] A forma jest Aktorem, ponieważ inni aktorzy (żywi) starają się do niej fizycznie „ustosunkować”, przystosować, „przymierzyć”, wejść w kontakt... staje się to zresztą źródłem czysto scenicznych sytuacji komicznych i tragicznych⁴².

Owa konstrukcja Formy-Fantomu (*vel* Goplany) stanowiła dominantę, wokół której toczył się dramat Słowackiego w atmosferze zdehumanizowanej. Skierka i Chochlik już niczym nie przypominały fantastycznych figur Słowackiego – zastąpiły je maski (pęknięte Białe Koła) wkomponowane w abstrakcyjną formę Goplany. Można zaryzykować tezę, że takie inklinacje artysty, potrzeba wprowadzenia postaci homoidalnych, stanowiły już wówczas zalążkową formę jego przyszłej idei realności najniższej rangi, przedmiotu ubogiego, bio-obiektów (mankinów, sobowtórów). Kantor, korzystając z koncepcji materii Schulza, upodmiotowił przedmiot. W wywiadzie z Porębskim wyjaśniał:

Ja właściwie nigdy nie byłem abstrakcjonistą – postać ludzka była dla mnie szalenie ważna [...]. I ta postać ludzka została skompromitowana, my nie mogliśmy już jej tworzyć na zasadzie humanistycznej, antyku, piękna ciała ludzkiego [...] powodem była okupacja i hitlerowska dehumanizacja⁴³.

Niewątpliwie. Hitlerowska dehumanizacja, ludzkie tragedie, wysiedlenia i pogromy, doświadczane w bliskim otoczeniu artystów, wpłynęły na klarowanie

⁴¹ T. Kantor, *Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne / Gra aktorów*, [w:] *Pisma*, t. 1, dz. cyt., s. 59–60. Zachowuję oryginalną formę zapisu Kantora.

⁴² T. Kantor, *Balladyna. Partytura sztuki Juliusza Słowackiego...*, [w:] *Pisma*, t. 1, dz. cyt., s. 73.

⁴³ M. Porębski, *T. Kantor...*, dz. cyt., s. 124–126.

się i dojrzwanie strategii twórczych oraz poetycki – naznaczony piętnem permanentnego lęku i niepewnością – ogląd rzeczywistości⁴⁴.

Nie tylko Goplana w spektaklu Kantora wzbudzała niepokój swoją zdehumanizowaną, nieludzką formą. Balladynie – tylko teoretycznie postaci pierwszoplanowej – przydany został tron przywodzący na myśl sarkofag („tron ciasny jak krzesło elektryczne”⁴⁵). W realizacji Kantora Balladyna również ostatecznie zostaje sama. Co prawda nie ginie rażona piorunem, jak miało to miejsce w dramacie Słowackiego, ale to właśnie jej do samego końca towarzyszy drażniący, przejmujący dźwięczący Fantom. Po odejściu wszystkich postaci, osamotniona w swoim tronie-sarkofagu Balladyna, zostaje przesłonięta przez Białe Koła (Chochlika i Skierkę). Pozostaje tylko Forma-Fantom, „z której wszystko wzięło początek”⁴⁶. Zdehumanizowana figura Goplany jawi się jako rodzaj jakiejś pramaterii (pramatki), od której są uzależnione nie tylko kolejne sekwencje, ale i postaci (skoro aktorzy nieustannie musieli ustanawiać się względem niej). W jej przejmującym, jęklwym dźwięku można spróbować dostrzec analogię do nieznoszących sprzeciwu totalitaryzmów, o których groził Kantor w swoich wypowiedziach. Można by zauważyć, że każdy czas ma taką Goplanę, na jaką zasługuje.

Jednym z istotnych postulatów Teatru Niezależnego było hasło: „bierze się pełną odpowiedzialność za wejście do teatru”⁴⁷. Po wejściu nie można się już wycofać – zatem należy podjąć to wyzwanie (bądź – jak chociażby w przypadku Kantora – prywatne zobowiązanie), wziąć odpowiedzialność za następstwa procederu wejścia z całą świadomością w sztukę – być może gorzką czy niełatwą – ale jakże aktualną. Postulat Kantora stanowi zarazem koncept silnej więzi, jaka na czas spektaklu łączy widza i scenę⁴⁸.

Refleksje na temat *Balladyny* Kantora były biegunowo różne. Niektórzy z tzw. „kręgów patriotycznych” odebrali spektakl jako „prowokację przeciw narodowi polskiemu, przeciw tradycji”⁴⁹. Inni z kolei, jak na ironię, wyrzucali Kantorowi, że skoro już chce się być awangardowym artystą, to należy zerwać z tym „całym romantycznym (repertuarem), narodowym sentymentalizmem”⁵⁰. Dla niektórych *Balladyna* w konstruktywistyczno-abstrakcyjnym wydaniu, któ-

⁴⁴ Ów niepokój czy żaloba została w *Balladynie* uwydatniona przez kir, którym obito ściany. Materiał pochodził z katafalku z Kościoła Mariackiego, a udało się go zdobyć dzięki księdzu Marcinowi Siedleckiemu – głównemu inspicjentowi. Zob. M. Porębski, *T. Kantor...*, dz. cyt., s. 9.

⁴⁵ T. Kantor, *Balladyna. Partytura...*, dz. cyt., s. 79.

⁴⁶ Tamże, s. 81.

⁴⁷ T. Kantor, *Teatr Niezależny...*, dz. cyt., s. 58.

⁴⁸ Kantor dążył do tego, aby podział na audytorium (tzw. realność) i scenę został zniesiony. Nieustannie starał się niwelować różnicę między statusem widza a statusem rodzącej się na scenie iluzji (rzeczywistości teatralnej).

⁴⁹ M. Porębski, *T. Kantor...*, dz. cyt., s. 115.

⁵⁰ Tamże, s. 113.

re zafundował im Kantor, sięgając po repertuar polskiego romantyka, okazała się nieprzyswajalna i niezrozumiała.

W nowatorskim spektaklu Kantora pojawiają się pewne środki teatralne, motywy literackie i analogie, które stanowią rodzaj preludium do późniejszych działań artysty. Niektóre spośród tych elementów to: cykliczność (gestów, ruchów), rytmiczność, niemożność werbalizacji, zaburzenia artykulacji, milczenie, sposób gry aktorskiej, gest upodmiotowienia przedmiotu, wszelkie eksploracje językowej materii (np. lingwistyczna ekwilibrystyka), poetyka snu, somnambulizm, halucynacyjne krążenia, powroty⁵¹. Poza tym już w konstrukcji *Balladyny* płacz żałobny (jękliwe dźwięczenie struny, okrzyki chóru) łączy się z konwulsyjnym rechotem i zdawkowym, stłumionym chichotem (cyniczna uczta zaaranżowana przez tytułową bohaterkę, groteskowa figura Grabca).

Zdaje się, że *Balladyna* w abstrakcyjnych dekoracjach wyeksplikowała akcenty, na które wcześniej nie zwracano uwagi – bo i czas był zupełnie inny. Komizm zaledwie „prześwieca” przez grubą zasłonę środków teatralnych, jakie posłużyły groteskowej⁵² warstwie kreacji Kantorowskiej *Balladyny*. Konstruktywistyczna inscenizacja dramatu romantycznego wywołała wśród części widzów konsternację. Odbiorcy stanęli bowiem wobec wrażenia „obcości”, jaką zgotował im Kantor, i musieli coś z owym fantem począć. Być może właśnie w tej dezorientacji tkwi rozbieżność opinii na temat *Balladyny* zrealizowanej w ramach teatru podziemnego. Dla niektórych Kantor okazał się wyłącznie bluźniercą, który „zanieczyścił” swoją wersją dramatu romantycznego dotychczasową „lekturę” dzieła kanonicznego. Inni, może bardziej artystycznie uświadomieni, dostrzegli w tej realizacji innowację, która odświeżyła treść dramatu sprzed ponad stu lat⁵³.

Balladyna musiała być dla Kantora projektem wyjątkowym, skoro po latach, już po doświadczeniu Teatru Śmierci, wracał w refleksjach, notatkach i komentarzach do tego dramatu w swojej inscenizacji. W tekście zatytułowanym „*Balladyna*”. Z „*Notatnika Nocnego*” napisał:

Chcę z mojego „Notatnika Nocnego” –
gdzie sny mieszają się z codziennością

⁵¹ Niektóre spośród tych elementów stanowiły również nawiązanie do artystycznych inspiracji Kantora – *Koła* Jacka Malczewskiego, chocholego tańca z *Wesela* Wyspiańskiego, renesansowego *danse macabre* i jego esencjonalnej treści.

⁵² Groteskowa jest chociażby postać granego przez Tadeusza Brzozowskiego Grabca – błazna (figury, która przywędrowała ze świata *à l'envers*) w kolorowym kostiumie. Wywyższony do godności królewskiej, kieruje się wielką przebiegłością i chytrą (jak przystało na błazna). Sprawuje funkcję króla karnawału. Kantor dodatkowo przydał Grabcowi smętny wąsik i małe okulary, w których Brzozowski prezentował się nadzwyczaj komicznie. Porębski pisze o tej postaci jako błaznującym i tragicznym zarazem „dekadencie-intelektualiście”. Zob. M. Porębski, *T. Kantor...*, dz. cyt., s. 197. Kostium Kirkora – w tej roli Jerzy Turowicz – prezentował się równie „wywrotowo”.

⁵³ M. Porębski, *T. Kantor...*, dz. cyt., s. 112–115.

w sposób ciągle trudny
do rozszyfrowania –
chcę wyciągnąć momenty,
gdy pojawia się nagle
nowa idea o wielkim
ładunku wewnętrznym
[...]
Pocieszałem się, że
jeszcze nic nie przepadło,
że taka idea wymaga dużo wolnego czasu
i spokoju.
A równocześnie wiedziałem,
że już niewiele tego czasu.
[...]
Porzucam z wielkim żalem niezwykłą ideę,
aby dzisiejszą „Balladynę”
grali ci sami ludzie,
aktorzy z 42-roku,
aby podjęli swoje role
z „Balladyny” czasu wojny
i ich młodości,
aby pół wieku ich życia
weszło w życie
„Balladyny”.
Wydawało mi się, że
czegoś takiego nikt nie
zrobił dotychczas.
niestety nie liczyłem się
z NIĄ – ze ŚMIERCIA [...] ⁵⁴.

W związku z powyższym cytatem interesujące wydaje się spostrzeżenie Porębskiego: „Reżyser kończy swoją pracę nad spektaklem premierą, Kantor nie. Nigdy nie wiadomo, co tam jeszcze zmieni, kogo wyrzuci, kogo zastąpi, co poprawi, a co – niestety – popsuje”⁵⁵. Kantor nieustannie zwodzi czytelnika, który stara się podążać za strategią autora. W dalszej części „*Notatnika Nocnego*” zmienia zdanie:

I znowu wydaje mi się,
że natrafiłem na trop
czegoś ważnego
i niezwykłego.
„Balladynę” (jeszcze z niej nie zrezygnowałem)
będą grali aktorzy Zespołu Cricot.

⁵⁴ T. Kantor, *Balladyna*. Z „*Notatnika Nocnego*”, [w:] *Pierścień „Balladyny”*..., dz. cyt., s. 13–14. Podkreślenia tekstu zostały zachowane zgodnie z oryginalnym zapisem Kantora.

⁵⁵ M. Porębski, *T. Kantor*..., dz. cyt., s. 93.

Ale ważniejsza jest idea,
Że Część aktorów
będzie grać Umarłych⁵⁶.

Przywołany fragment obszernego tekstu Kantora ma dla mnie – muszę przyznać – wartość nie tylko dokumentacyjną, ale i literacką. Czym byłaby *Balladyna* w dekoracjach Teatru Śmierci⁵⁷? Jaką dodatkową treść udałoby się Kantorowi zawrzeć w tym ostatecznie niezrealizowanym projekcie? Na pewno byłaby to wersja w pełni – lub co najmniej bardziej – humanistyczna niż poprzedni spektakl. Oddam zatem raz jeszcze głos Kantorowi: „Niemał Ring Cyrkowy. / Byłoby to niemał / W stylu Cricot... Skreślone. I krótka uwaga: sztuczne”⁵⁸. Jak wiadomo – sformułowanie „niemał” jest letnie, a zatem nietreściwe. Owa koncepcja „niemał” (co konotuje nieznośne „prawie”) mogłaby rozsądzić spójną koncepcję Teatru Śmierci. Owszem, można dywagować nad ekwilibrystyczną fermatą⁵⁹ – ale cóż po niej? Może dobrze się stało, że pomysł ponownej realizacji *Balladyny* zawisnął w próżni. To tylko hipotezy, ale czy nie doszłoby wówczas – gdyby Kantor uparł się, aby ponownie zrealizować *Balladynę* – do zbędnej tautologii, która wyrugowałaby istotę awangardowych treści spektaklu z lat czterdziestych, utrzymanego w skompilowanym doświadczeniu abstrakcji i konstruktywizmu, narodzonego z fascynacji Bauhausem? *Rien ne va plus*. Zarówno Teatr Niezależny, jak i ostatni, najdoskonalszy projekt artystyczny Kantora – Teatr Śmierci, były w stanie permanentnej awangardy – od początku podjętej przez autora prywatnej opowieści. Zatem Kantor wyruszył z Wielopola w świat. Odbił tę wędrowkę z romantykami, symbolistami, konstruktywistami i abstrakcjonistami – ze wszystkimi artystami, którzy awangardę pielęgowali przede wszystkim w sobie i działali świadomie, na przekór sądom o petryfikacji świata. Ta artystyczna droga była jego osobistą krucjatą między innymi przeciwko jałowości i miałości nieświadomego istnienia. Stworzył tym samym swoją prywatną fermatę.

⁵⁶ T. Kantor, *Balladyna*. Z „Notatnika Nocnego”..., dz. cyt., s. 15.

⁵⁷ Chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na pewną intrygującą kwestię. Jarosław Ławski, analizując *Balladynę* Słowackiego w kontekście konwencjonalnego tropu teatru śmierci (*theatrum mortis*), nie wspomina o Tadeuszu Kantorze i jego inscenizacji *Balladyny*, co może nieco dziwić – nie tylko ze względu na fakt, że artysta z Wielopola w młodości sięgnął po tekst Słowackiego. W 1975 roku Kantor zrealizował *Umarłą klasę*, która zainicjowała nowy etap jego poszukiwań artystycznych – Teatr Śmierci. Co prawda Ławski zaznacza, że przywołanie motywu teatru śmierci w jego rozważaniach na temat *Balladyny* Słowackiego służy podkreśleniu przede wszystkim pewnej dynamiki, napięcia wewnętrznego dramatu, a nie opisowi konkretnych chwytów teatralnych czy rekwizytorium *theatrum mortis*, i może nie jest to korespondencja domagająca się natychmiastowego komentarza, ale sądzę, że warto odnotować fakt tej literacko-teatralnej (również wyobraźniowej) analogii. Zob. J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”*. *Opanowanie i ekspresja ironii*, [w:] *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 350–394.

⁵⁸ T. Kantor, *Balladyna*. Z „Notatnika Nocnego”..., dz. cyt., s. 19–20.

⁵⁹ J.J. Szczepański, *Pierścień Balladyny*, [w:] *Pierścień „Balladyny”*..., dz. cyt., s. 21.

Bibliografia

- Adamczewska I., Kolaż, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 461–463.
- Biomechanika, [w:] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wyd. 2, przeł. i oprac. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 58–59.
- Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Górski K., *Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 190–202.
- Gregor J., Fülöp-Miller R., *Das Russische Theater*, Leipzig–Zürich–Vienna 1928.
- Kantor T., *Metamorfozy: teksty o latach 1938–1974*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000.
- Kantor T., *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005.
- Kantor T., *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005.
- Kleiner J., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Balladyna*, wyd. 4 przejrane, oprac. J. Kleiner, Kraków 1948, BN I 51.
- Ławski J., *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowanie i ekspresja ironii*, [w:] *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 350–394.
- Makowski S., „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego, Warszawa 1981.
- Markiewicz H., *Metamorfozy „Balladyny”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 47–86.
- Miklaszewski K., *Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa 2007.
- Nycz R., Kolaż, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matwiecka, Wrocław 1992, s. 460–462.
- Pieniążek M., *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.
- Pierścień Balladyny. Gra z teatrem podziemnym Tadeusza Kantora*, red. Z. Baran, Kraków 2003.
- Pleśniarowicz K., *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997.
- Porębski M., *T. Kantor: świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997.
- Słowacki J., *Balladyna*, oprac. M. Inglot, wyd. 6, Wrocław 1984, BN I 51.
- Turowicz J., *O nowoczesności w sztuce*, [w:] *Chrześcijanin w dzisiejszym świecie*, Kraków 1963, s. 229–244.
- Weintraub W., „*Balladyna*”, czyli zabawa w Szekspira, [w:] *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 203–258.

Magdalena Skrzypczak

‘Where drama comes to life’ – *Balladyna* directed by Tadeusz Kantor

(Summary)

During World War II, in Cracow, Tadeusz Kantor co-founded the Clandestine Independent Theatre. At the same time, he became a leader of a group of the young artists. Because of Nazi occupation it was a truly harsh time for art. But still artists organised meetings, during which they discussed cultural news, popular ideas, avant-garde art trends etc. Hectic rehearsals took place in private apartments. At that time, Kantor decided to re-read carefully and direct *Balladyna* – a great work of Romanticism written by Juliusz Słowacki. Even though in the 1940s Kantor was under the influence of avant-garde. Abstract art, Russian and German constructivism, Romantic ideas and symbolism were still important for him. Therefore he had to find his own artistic expression and that was the right moment for the challenge – he rediscovered *Balladyna* and regenerated a Romantic essence in the abstract *entourage*.

Key words: Tadeusz Kantor, Clandestine Independent Theatre, Juliusz Słowacki, *Balladyna*, Romanticism, avant-garde.