

IRENA GÓRSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

***Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora — między medium pamięci a medium fotografii**

Tadeusz Kantor's *Wielopole, Wielopole* — between the medium of memory and the medium of photography

Abstract

This paper aims to show that, by attempting in his play *Wielopole, Wielopole* to reconstruct images of his family home and home town recorded in his memory, Tadeusz Kantor in fact poses an extraordinarily universal problem that is independent of culture and latitude: that of the impossibility of revisiting the past. By referring to the medium of memory and the medium of photography, Kantor perseveres in reconstructing images of the past, but at the same time expresses an awareness of the fact that a lost childhood cannot be repeated. The snapshots of memories, continually adjusted and corrected in the spectacle, acquire a physical dimension and become a space for the author's endeavours that can be construed almost literally. The images retrieved from them create a presence of the author's photographic vision.

* Zakład Estetyki Literackiej, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
ul.Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: igorska@amu.edu.pl

Nie używałem PAMIĘCI jako znanego środka
służącego do opisywania wspomnień i cofania się w głąb czasu,
ODKRYŁEM JEJ PRAWDĘ!

(Kantor 2005b: 144)

„Jeżeli Wielopole, ta dziura koło Rzeszowa jest zrozumiała dla Nowego Jorku, to bardzo przepraszam tych wszystkich krytyków, którzy mówią bzdury, to ja jestem szalenie narodowy. I nawet szalenie, że tak powiem, prowincjonalny. Jestem szalenie prowincjonalny”¹. I właśnie tę prowincjonalność rodzinnego miasteczka wpisana — co niezwykle istotne — w perspektywę własnego indywidualnego doświadczenia i własnej pamięci w szczególny sposób, w charakterystycznym tylko dla siebie stylu, Tadeusz Kantor nieustannie eksploatował i uniwersalizował w swej twórczości, przede wszystkim w spektaklach spod znaku Teatru Śmierci. Teatr Śmierci jest bowiem jednocześnie Teatrem Pamięci. Scena staje się dla Kantora ołtarzem (Kantor 2005b: 143–144). To tam właśnie będzie artysta podejmował nieustanne próby „ekshumowania” — jak sam to określi — umarłej przeszłości, nierealnego czasu przeszłego i dokonanego (2005b: 141).

W spektaklu *Wielopole, Wielopole*, rekonstruując miniony świat swego rodzinnego miasteczka, świat bardzo indywidualny, osobisty, intymny, stawia twórca jednocześnie niezwykle uniwersalny, zawsze i wszędzie aktualny, problem niemożliwego powrotu do przeszłości. W filmie Andrzeja Sapii o wzruszeniu, które wywołuje pragnienie powtórzenia dzieciństwa artysta powie: „To odnosi się do każdego człowieka, na całej kuli ziemskiej, we wszystkich kulturach i to wzruszenie polega na tym, że oczywiście się nie powraca i że to dzieciństwo się nie powtarza, [...] to pragnienie jest nadaremne. I to wywołuje wzruszenie i rozpacz”². Jednak mimo tej świadomości, że dzieciństwa powtórzyć się nie da, Kantor wielokrotnie podejmował niemożliwe próby dotarcia do sensów tego, co minione. Próbowal odtworzyć utraconą krainę młodości — świat umarłych i umarły — jak mawiał. By powtórzyć niepowtarzalne, wyrazić niewyraźne, by wreszcie pochwycić choć namiastkę przeszłości, twórca Teatru Śmierci odwoływał się do dwóch zasadniczych mediów — fotografii i „klisz pamięci”.

¹ Wypowiedź T. Kantora w filmie Tadeusza Białko *Tadeusz Kantor. Natchniony tyran* (1997).

² Wypowiedź T. Kantora w filmie Andrzeja Sapii *Kantor* (1985).

Płaszczyzna fotografii — przestrzeń pamięci

„Prawdziwy obraz przeszłości przemija w czasie *jednego błysku*” (cyt. za: Didi-Huberman 2008: 211) — pisze Walter Benjamin. I właśnie pochwycona w tym jednym błysku utrwaloną na fotografii grupą rekrutów, będąc obrazem tego, co minione, stanie się dla Tadeusza Kantora impulsem do podjęcia prób odtworzenia w spektaklu *Wielopole, Wielopole* umarłego świata rodzinnego miasteczka. Ów świat będzie artysta stale urządzał na nowo, będzie mu ciągle nadawał inny kształt. W notatkach reżyserskich napisze:

Wystarczy nam mały pokój, stara fotografia rekrutów przed wyruszeniem na front. »Wyjęci« z niej żołnierze będą w tym pokoju bytować, gnieździć się, odbywać manewry, zabijać i umierać. I znowu będziemy operować tym, co mamy w zasięgu naszej ręki i naszej pamięci — nie tej powszechnej, ale prywatnej, jak najbardziej intymnej. (Kantor 2004: 328)

Wychodząc od płaskiej powierzchni fotografii żołnierzy, będzie w istocie odtwarzał autor *Umarłej klasy* przestrzeń własnej pamięci. W partyturze *Wielopola, Wielopola* pisał:

Momentem odkrycia, które wprawilo mnie w niezwykłą ekscytację i naprowadziło na nowe tropy — było nagle olśnienie na widok pamiątkowego zdjęcia rekrutów, prawdopodobnie przed wyruszeniem na front, szare, żalosse postacie znieruchomiale w obliczu śmierci, która naznaczyła ich tym przerażającym uniformem. (2004: 217)

I w swoim teatrze, w akcie rekonstruowania przeszłości i pamięci, dokonywał Kantor „wskrzeszania” — jak pisał — tych umarłych postaci, których twarze na fotografii zostają „zredukowane do jednego wyrazu i jednej chwili...” (2004: 218). Pragnął artysta obudzić z odrętwienia żołnierzy, aby mogli

JESZCZE RAZ POWTÓRZYĆ SWOJE ŻYCIE, UREGULOWAĆ SWOJE NIEZAŁATWIONE I PRZERWANE SPRAWY, DOKOŃCZYĆ, SPEŁNIĆ SWOJE MARZENIA, PRZECIĘTE tym nieruchomym wizerunkiem... (2004: 218)

Jednak — ku zaskoczeniu twórcy — przywrócenie rekrutom choćby namiastki życia, wiązało się z nie lada wysiłkiem. Postaciom ze zdjęcia pozostała bowiem

tylko poza

i jakieś strzępy życia, martwe klisze. (Kantor 2004: 284)

Z „wyjętych” z fotografii rekrutów ocalała w istocie — napisze Kantor — jedynie „papierowa powierzchnia” (Kantor 2004: 284). Traktując rzecz najdosłowniej, można powiedzieć, że stanowi ona materialny niemal dowód na to, że fotografia — mówiąc słowami Krzysztofa Olechnickiego — „zamienia trójwymiarową perspektywę na płaską dwuwymiarową powierzchnię” (2003: 115; zob. Barthes 2008: 157). By pokonać tę przeszkodę w postaci owej płaszczyzny papieru i sięgać w głąb tego, co zapamiętane, trzeba nieustannie ożywiać klisze pamięci, wciąż je zderzać, nakładać na siebie, by uzyskać „przestrzenny wymiar wspomnienia” (Kantor 2004: 146).

Korygując scenę „Ostatniej Wieczery” w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, artysta powie wprost:

Poprzednia wersja *Ostatniej Wieczery* wydaje mi się zbyt jednowarstwowa, płaska.

Konieczne są zmiany —

gwałtowne starcia obrazów, ostre skojarzenia, zaskakujące nasunięcia
na siebie »KLISZ« (Kantor 2004: 309)

Wydaje się więc, że „płaska” fotografia rodzi także „płaskie” obrazy komponowane ze wspomnień³, które przestrzenny wymiar uzyskują dopiero dzięki nieustającym przemieszczeniom i nakładaniem się na siebie „klisz pamięci”. Tym samym powstaje rodzaj palimpsestu-fotomontażu. W tym ujęciu nie tylko same klisze zyskują fizyczny wymiar, lecz także pamięć staje się dosłownie rozumianą przestrzenią, którą nieustannie można urządzać na nowo. W *Wielkiej dygresji teoretycznej* Kantor napisze:

Będziemy musieli rozszerzyć
pojęcie Realności na teren
tak nieuchwytny fizycznie, jak
PAMIĘĆ.
Uznać pamięć za Realność.
To znaczy stworzyć realną strukturę p a m i ę c i ,
jej działania.
Tą strukturą będzie
DZIANIE SIĘ,
wywoływanie wspomnienia.
Działanie pamięci. (Kantor 2005b: 238)

Powyższe słowa uznać można za kwintesencję Kantorowskiego myślenia o teatrze konstruowanym z ulotnej materii nieuchwytnych, umarłych wspomnień. By je choć na moment przywołać, trzeba nadać im określony fizyczny kształt, wcielić w sceniczny obraz. Jednak to, co wydaje się szczególnie znamienne dla postępowania Kantora, to fakt nieustannego korygowania i przekształcania pamięci, która przecież z natury już sama deformuje obraz przeszłości. Wydaje się, że twórca traktuje ją najdosłowniej jako obszar artystycznych działań, gdy uobecnia ją na scenie. Wywoływane tutaj obrazy zestawia za każdym razem inaczej, przetasowuje, stale wprowadza do nich poprawki. Dopracowuje je niczym dzieło malarskie, uzupełnia, wymazuje, poddaje retuszowi niczym fotografii. Różne detale, fragmenty minionego świata Kantor nieustannie przetwarza i scala wciąż na nowo w ciągle zmieniających się konfiguracjach. Obrazy te — jak można sądzić — dopasowuje do własnych oczekiwań, wyobrażeń, a potem wypróbowuje dane ujęcie jeszcze raz i jeszcze raz, by pochwycić w nim choć cząstkę tego, co minione.

W spektaklu *Wielopole, Wielopole* przestrzeń umarłego wspomnienia będzie się starał Kantor zmieścić w pokoju dzieciństwa, o którym powie:

Oto pokój mojego dzieciństwa,
który ustawiam ciągle na nowo

³ Chodzi tutaj o obraz komponowany na scenie w trakcie prób i samego spektaklu. Trudno natomiast rozstrzygać, czy w przypadku artystycznego postępowania Kantora mamy do czynienia z czystym wspomnieniem czy też wspomnieniem-obrazem (Bergson 2012; Ricoeur 2007). Jednak w kontekście Bergsonowskiego rozróżnienia na czyste wspomnienie i wspomnienie-obraz znaczące wydaje się Kantorowskie wyznanie dotyczące wspomnienia pewnego przeżycia w teatrze, o którym pisał: „Nie było ono obrazem, tak jak to bywa zazwyczaj — raczej ostrym punktem świadomości. Jak wbity gwóźdź” (Kantor 2005b: 422).

i który ciągle umiera.
 Wraz z lokatorami zresztą.
 Lokatorzy to moja rodzina.
 Wszyscy powtarzają swoje czynności
 odcisnięte jak na KLISZY. (Kantor 2005b: 144–145)

Zatem w odróżnieniu od płaskiej fotografii, klisze pamięci mają przestrzenny wymiar. Ponadto przynoszą wciąż nowe obrazy tego, co minione. Nigdy więc nie mogą być „gotowe”. Są — jak zwyczajna klisza fotograficzna — przejrzyste, ale jednocześnie niezwykle, bo

pulsują,
 zjawiają się, znikają,
 zjawiają się i znowu znikają —
 aż do zużycia
 i do... leż. (Kantor 2005b: 146)

Klisze pamięci podszywają się — jak to określał Kantor — pod czas teraźniejszy, pojawiają się nie wiadomo skąd, mieszają przedmioty, ludzi, sytuacje i tym samym zacieraą wszelką życiową logikę. Dlatego — jak wolno przypuszczać — obrazy z codziennego życia krewnych w *Wielopolu*, *Wielopolu* stanowią jednocześnie wyobrażenie Golgoty, Drogi Krzyżowej, Ostatniej Wieczerzy. Natomiast obecny w pokoju dzieciństwa pluton wojska nieustannie każe pamiętać o wojnie toczącej się tuż za opłotkami rodzinnego miasteczka. Klisze, przywołując przeszłość, jednocześnie zniekształcają jej obraz. Wywoływane wciąż od nowa blakną, tracą wyrazistość. Można powiedzieć, że konkretne zapamiętane ujęcie przeszłości zawsze istnieje w serii. W pamięci nosimy jedynie pewną jego ideę, do której poszczególne realizacje i wyobrażenia mogą się tylko zbliżać.

Wydaje się, że właśnie pochwyceniu owej istoty wspomnienia służy wielokrotne próbowanie poszczególnych scen, ale także ich wielokrotne powtarzanie już w samym spektaklu. Wymowny przykład stanowi scena I sekwencji zatytułowanej *Ślub. Lokatorzy pokoju dzieciństwa* ukazującą się tu dwa razy:

Raz są żywymi zwłokami przywołanego WSPOMNIENIA. [...] Leżą jak odciski na zawsze w naszej pamięci jak na kliszy...
 Drugi raz są równie żałośni i biedni. [...] W skaczącym rytmie – zjawiają się i znikają jak na taśmie kiepskiego filmu. Nie mają czasu, aby zaprezentować się publiczności; udzielono im bowiem niewiele miejsca. (Kantor 2004: 326)

Znaczące, że w kolejnej scenie *Zdjęcia rodzinne* „drodzy nieobecni” znowu będą tylko zjawami. Klisze są zatem wywoływane z pamięci „na gorąco”, pod wpływem emocji w teatralnym geście uobecniania minionego świata. Niejednokrotnie projektowany obraz tak absorbuje twórcę, że — jak sam przyznaje — zapomina o sensie danej sceny (Kantor 2004: 294). Ten spontaniczny charakter postępowania Kantora dowodzi, że odtworzenie obrazu przeszłości nie jest po prostu wyjęciem gotowych klisz z archiwum pamięci, o którym pisała Barbara Skarga (2009: 318–323), lecz jawi się jako jego ciągle powoływanie wciąż od nowa. Dobrze ów stan wyrażają także wyznania twórcy, w których ocenia on próby poszczególnych scen spektaklu: „Nadal nie jestem zadowolony z przebiegu tej sceny, ustalonej na poprzednich próbach.

Tuż przed próbą przygotowuję nowy plan” (Kantor 2004: 314). Natomiast jedną z sekwencji w scenie *Adaś odjeżdża na front* artysta podsumuje następująco: „Tak wyglądała ta ostatnia sekwencja na poprzedniej próbie. Obecnie uległa zdecydowanej zmianie” (Kantor 2004: 302).

Zatem częstokroć sceny z mozołem wypracowane w czasie prób artysta porzuca. Wyjmuje z pamięci kolejną kliszę, by ją „ucieleśnić” w teatralnym obrazie. Postępowanie takie pozwala ukazać wciąż zmieniającą się jednostkową perspektywę oglądu minionej rzeczywistości, a nie samą rzeczywistość, która przecież każdemu jawi się inaczej. Wydaje się, że często pamiętamy tak, jak chcemy pamiętać. Mówiąc jeszcze dobitniej, rekonstrukcja z pamięci, jest jednocześnie rekonstrukcją pamięci. Kantorowskie klisze są zatem nie tyle chyba odtworzeniem przeszłości, co właśnie pamięci o niej. Więcej nawet, idąc tropem refleksji Rolanda Barthesa na temat fotografii, można o „kliszach pamięci” powiedzieć, że nie stanowią one kopii rzeczywistości minionej, lecz jedynie jej emanację; nie tyle uobecniają przywoływane we wspomnieniach osoby, zdarzenia, przedmioty, ile miniony czas (2008: 158).

Poprzez stale korygowanie przywoływanych obrazów przeszłości, artysta wyraża świadomość, że rekonstrukcja z pamięci nigdy nie może być czysta, doskonale wierna. „Oryginał”, do którego można by się odnieść, przecież już także przeminął. Jak pisał John Berger, „to, co się pamięta, zostaje ocalone od popadnięcia w nicość” (1999: 75). Trzeba jednak dodać, że nieodłącznym elementem ocalenia przeszłości we wspomnieniu zawsze pozostaje zniekształcenie, a nawet całkowita destrukcja. Można powiedzieć, że pamięć zacierając obraz minionej rzeczywistości, prowadzi w istocie do ponownego jej kreowania. Tym samym to, co było — dzięki procederowi wywoływania wspomnień — zostaje wpisane w perspektywę wiecznego teraz. Gdy w Biednym Pokoiku Wyobraźni — napisze Kantor — „zaczyna działać intensywnie PAMIĘĆ [...] nie ma już różnicy między czasem teraźniejszym i przeszłym” (2005b: 140). Czas przeszły — jak to ujmuje artysta — „wślizguje” się w czas teraźniejszy (145). Mówiąc słowami André Rouillé, „mechanizm naszego wspomnienia zaczyna funkcjonować w momencie oderwania się od teraźniejszości, dokonuje się poprzez skok w przeszłość w ogóle, różną od teraźniejszości, i toczy się poprzez poszukiwanie takiego poziomu, który najbardziej sprzyja dotarciu do wspomnień, tych właśnie, jakich oczekują nasze aktualne działania i doznania” (2007: 249–250). Wydaje się, że to „oderwanie od teraźniejszości” może wywoływać przynajmniej chwilowe wrażenie jakby nie istniał czas. Pragnienie tego doznania odnajdujemy właśnie w postępowaniu Kantora przeprowadzającego „podejrzaną” — jak sam to określa — proceder wywoływania wspomnień (Kantor 2004: 209). Ziszcza się w nim bowiem, przynajmniej częściowo, marzenie artysty o powtórzeniu doskonałym, ku któremu prowadzić by mogło ściśnięcie czasu. Owo „ściśnięcie” można sobie wyobrazić jako swoiste nałożenie na siebie przeszłości i przyszłości i skupienie ich w wiecznym teraz. Sam Kantor napisze:

gdyby czas ścisnąć —

mielibyśmy powtarzanie doskonałe, nieskończone, przerażające, nieludzkie,
bowiem nasz pocziwy, stary »czas kalendarzowy«, »stosowany« i przystosowany
do naszego organizmu —

nie byłby w stanie ochronić nas przed widokiem równocześnie:

wieczności i PUSTKI.

Czyli śmierci. (Kantor 2004: 342)

Warto przypomnieć, że także Roland Barthes, pisząc o fotografii historycznej, użyje bardzo podobnej metafory. Autor Światła obrazu będzie mówił o „sprasowaniu czasu” charakterystycznym dla zdjęcia ukazującego to, co minione. Fotografia taka bowiem zatrzymuje to, co już jest martwe dla oglądającego zdjęcia, a jednocześnie — ujmując rzecz w perspektywie pochwyczonego na niej czasu — utrwała to, co dopiero umrze (Barthes 2008: 171–172). W tym kontekście słuszne wydaje się przekonanie, że prawda „klisz pamięci”, jak i „prawda fotografii jest prawdą wyłącznie na poziomie czasu” (Olechnicki 2003: 131). I fotografia, i pamięć zyskują w tej perspektywie wspólną tożsamość. Oba te media — mówiąc słowami autora Światła obrazu — stanowią bowiem unieruchomienie czasu (Barthes 2008: 161). Aby zatem ten „unieruchomiony” czas odzyskać, nadać mu chociaż pozory życia, próbuje Kantor — na wzór zdjęcia właśnie — to, co sfotografowane (zdjęcie rekrutów) czy też zapamiętane (klisze pamięci), ucieleśnić w teatralnym obrazie. W ten sposób mamy już zatem do czynienia nie tylko z próbami wywołania konkretnego wspomnienia z przeszłości, ale również z usiłowaniami uruchomienia sposobu postrzegania świata, który także już przeminał. Wydaje się bowiem, że przywołując minioną rzeczywistość, której obraz z upływem lat zaciera się, rozmywa, zasnuwa mgłą zapomnienia, twórca ożywia miniony czas, a wraz z nim pamięć — pamięć dziecka:

Ta rekonstrukcja wspomnień dzieciństwa ma zawierać tylko te elementy, obrazy, »klisze«, które pamięć dziecka zatrzymuje, dokonując wyboru w masie rzeczywistości, wyboru niezwykle istotnego (artystycznego), bo trafiającego nieomylnie w PRAWDĘ.

W dziecięcej pamięci zachowuje się zawsze
tylko j e d n a c e c h a
postaci,
sytuacji, wypadków,
miejsca i czasu. (Kantor 2004: 359)

Tęsknota za utraconym dzieciństwem wyraża się zatem w zatrzymanych w pamięci — niczym na fotografii — detalach charakteryzujących przestrzeń domu, najbliższego otoczenia, a także „drogich nieobecnych” (Kantor 2004: 209), w zapisanych w umyśle fragmentach obrazów utrwalających pojedyncze gesty czy przedmioty określające daną postać.

Rekonstrukcja pamięci i z pamięci jest więc także próbą odtworzenia sposobu, w jaki swój mały świat widzi i zapisuje we wspomnieniach dziecko. W spektaklu *Wielopole, Wielopole* twórca usiłuje na nowo zbudować na scenie swój pokój dzieciństwa, umeblować go i zapęłnić postaciami najbliższych. Pamięć jednak okazuje się wybiórcza, zawodna i zwodnicza. Podobnie jak fotografia, „atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca” (Sontag 2009: 31). Jest wyrazem indywidualnego jej oglądu. Postrzeganie świata zawsze przecież ma wymiar subiektywny, ale też selektywny. Obraz zapisany w pamięci — choć w odróżnieniu od fotografii nie jest statyczny — to tak jak fotografia kadruje rzeczywistość, ofiarowując jedynie strzępy wspomnień. I tak na przykład „babcia, którą [artysta] pamiętał z dzieciństwa, jawiła się w sposób niepełny, a właściwie zredukowany do skrawka koronki przy jej sukni. Z kolei książd leżący na łożu śmierci utkwil mu w pamięci w obrazie odkrytych stóp przy ramie łóżka”⁴ (Welmiński 2007). Umarły pokój dzieciństwa uobecniał się natomiast poprzez zapamiętany m.in. kawałek dywanu, słoneczny promień na podłodze, widzianą przez okno ulicę, na rogu której znikła matka, gdy gdzieś wyjeżdżała (Kantor 2004: 207). Te swoiste kadry wyjęte

⁴ Numeru strony nie podano.

z pamięci są także wymownym świadectwem tego, że poczucie czasu rodzi się — jak pisał Maurice Merleau-Ponty — z naszego stosunku z rzeczami. Przeszłość i przyszłość w nich niejako preegzystują i trwają zawsze razem (Merleau-Ponty 2001: 433).

Sceniczne postępowanie Kantora budującego swój teatr z okruszków wspomnień trafnie opisują słowa Teresy Pękali, która stwierdza, że „w relacjach temporalnych poza pamięcią semantyczną, przechowującą wiedzę o świecie, ważną rolę odgrywa pamięć epizodyczna, którą wyróżnia utrwalanie szczegółów indywidualnych przeżywanych wydarzeń. Dzięki relacji autoreferencji pomiędzy przeszłością a obecnymi doznaniem indywidualne emocje, uczucia, doznania zmysłowe mogą nabrać wyrazistości i konkretności. Ślady przeszłości rozpoznawane są wielozmysłowo i emocjonalnie, co przywołuje obrazy lub inicjuje doznania odsłaniające przeszłość” (Pękala 2008: 158). Właśnie ten bardzo osobisty, indywidualny i niezwykle silnie emocjonalnie nacechowany wymiar uobecniania i percypowania przywoływanych wspomnień w swym postępowaniu artystycznym stale próbuje pochwycić Tadeusz Kantor.

Teatralna twórczość autora *Umarłej klasy* przewrotnie dowodzi, że pamięć, paradoksalnie, jednocześnie odsłania i zasłania przeszłość. Prawda minionego świata objawia się, ale nigdy w całości, za każdym razem inaczej. Zapamiętaną przeszłość — jak pokazuje artysta — można w nieskończoność powtarzać, lecz nigdy nie można jej powtórzyć. Dlatego zapisane na „kliszach pamięci” obrazy — podobnie jak te utrwalone na fotografii — pozostają zawsze w zawieszeniu między uobecnieniem a unicestwieniem.

Między uobecnieniem a unicestwieniem

Niezwykła Kantorowska próba powrotu do krainy dzieciństwa w spektaklu *Wielopole, Wielopole* rozgrywa się zatem między tym, co „wyjęte” ze zdjęcia i tym, co „wyjęte” z pamięci. Fotografia jest punktem wyjścia, ale odwołania do jej istoty będą nieustannie powracały w koncepcji klisz pamięci, które bez wątpienia pozostają manifestacją fotograficznego widzenia artysty. Twórca niejednokrotnie bowiem komponuje sceniczne obrazy przeszłości swojej i swoich bliskich na wzór zdjęcia właśnie. Zwłaszcza sceny zbiorowe — jak zauważa Rafał Solewski — sprawiają „wrażenie stylizowanych na obraz fotograficzny” (2007: 135).

Ten szczególny rodzaj percypowania minionego świata niczym zbioru zdjęć zachowanych w rodzinnym albumie, ujawnia się naturalnie w najbardziej czytelny sposób w scenach z wdową-fotografem. Postać ta — jak można przeczytać w komentarzach do fotografii Antonia Sferlazza — „ma za zadanie zatrzymywać czas na fotografii”⁵ (Welmiński 2007). Dosłowną ilustrację owego powoływania i rozbijania obrazów w *Wielopolu, Wielopolu* stanowić może robienie rodzinnego zdjęcia ze zmarłym księdzem, które zostaje następująco opisane:

W skaczącym rytmie przyspieszonego filmu wkracza,
podrygując, RODZINA. Ustawia się u wezglowia łóżka.
Ciągłe podryguje.
Zdjęcie rodzinne z Nieboszczykiem.
Po czym rodzina zostaje brutalnie wyrzucona. (Kantor 2004: 216)

⁵ Numeru strony nie podano.

Komponowane ujęcie upozowanej do fotografii rodziny jest więc ustanowione tylko na chwilę, a następnie jednym gestem unieważnione. Podobnie rzecz wygląda w scenie robienia zdjęć plutonowi rekrutów:

Pokątni lokatorzy pokoju. Bytujący w tym pokoju dzieciństwa idą ku nam z przeszłości,
»umarli«, jacyś zredukowani do jednego grymasu i jednej chwili zdjęcia fotograficznego.
(Kantor 2004: 217)

Natomiast w scenie *Adaś odjeżdża na front* obraz rekrutów stłoczonych w bydlęcym wagonie zostanie tak oto przedstawiony:

Rekruci znieruchomieli jak złapani w okrutną pułapkę »iluzjonu« —
upozowani bezwstydnie do koszmarniej fotografii. (Kantor 2004: 303)

Znacząca wydaje się bezpośrednio wyrażona w powyższych fragmentach fotograficzna świadomość artysty. Ucieleśniona w znamienym motywie naprzemiennego ustanawiania i rozbijania, zastygania i dynamizowania komponowanych ujęć wielokrotnie powraca. Ciągłe przywoływanie i unicestwianie obrazów w *Wielopolu*, *Wielopolu* wyznacza rytm spektaklu. Sceny tężeją jakby dzięki temu miały się urzeczywistnić, uobecnić w teatralnym „tu i teraz”, lecz po chwili zostają unieważnione.

Szczególnie wymowny przykład świadczący o tym, że fotograficzne widzenie Kantora rozpina się najdosłowniej między uobecnieniem a unicestwieniem stanowią obrazy rozstrzeliwania aparatem-karabinem „wyjętego” z fotografii plutonu rekrutów. Wycelowany weń ów dziwny aparat sprawia, że:

Wojsko, które tuż przed chwilą objawiało jakieś minimalne
ruchy — nieruchomieje. (Kantor 2004: 219)

Obraz pochwycony przez Wdowę-fotografa gęstnieje, zastyga, a następnie „cały z taką dokładnością ustalony PORZĄDEK zaczyna się gwałtownie rozlatywać, rozpadać”. (Kantor 2004: 318) Projektowany z mozołem sceniczny obraz rozsypuje się. Aparat-karabin stanowi narzędzie percepcji, ale też zniszczenia⁶. Sam akt robienia zdjęcia Kantor określi jako cudowny, a jednocześnie przerażający i śmiertelny⁷ (Kantor 2004: 218). Natomiast ideę fotografii streszczającą się w formule jednoczesnego uwieczniania i unicestwiania artysta potraktuje dosłownie i na scenie pokaże, że „zdjęcie jest salwą” (Kantor 2004: 219). Fotografia bowiem, utrwalając obrazy, unieważnia nie tylko przeszłość, ale też — jak pisał artysta — pozbawia przyszłości (Kantor 2004: 218). Zatrzymuje obraz postaci czy przedmiotu, lecz w istocie wcale nie jest uobecnieniem. Wprost przeciwnie, pozostaje wskazaniem na nieobecność tego, co reprezentuje, bowiem „wciela w siebie świat, ale i śmierć, obecną w każdej fotografii” (Stiegler 2009: 124). Susan Sontag powie, że „fotografia to zarówno pseudoobecność, jak i świadectwo nieobecności” (2009: 24). W podobnym duchu natura zdjęcia daje się opisać słowami Georgesa Didi-Hubermana: „Nie jest to ani pełna obecność, ani pełna nieobecność” (2008: 206). Idąc tropem rozważań autora książki *Przed obrazem*, wypadnie uznać, że chociaż foto-

⁶ Na temat aparatów fotograficznych przypominających broń i porównania samej fotografii do broni zob. Stiegler 2009: 39–43.

⁷ Wskazując na destrukcyjną siłę fotografii, nazwie ją Kantor procederem „powtórzenia”. Sprawil on — jak napisze artysta — że z uwiecznionego na fotografii wojska „wyciekła cała krew i cała pamięć” (Kantor 2004: 284).

grafia, tak jak „klisza pamięci”, niczego naprawdę nie przywraca do życia (może być jedynie jego pozorem), to jednak ocala pewną wiedzę, „opowiada mimo wszystko” (2008: 219).

O ile jednak klisze pamięci są stale zmienne, ruchome, to zdjęcia (ze względu na swoją materię, którą pozostaje gra światła i cienia) dają się widzieć jako zamrożenie i unieruchomienie. Fotografia bowiem, będąc zapisem promieniowania (fal świetlnych odbitych przez przedmiot), pozostaje „sposobem zmieniania rzeczywistości w cień” (Sontag 2009: 191). Zatrzymuje wybraną chwilę — pisze Susan Sontag — jest śladem odbitym z rzeczywistości, czymś na kształt odcisku stopy czy maski pośmiertnej⁸ (2009: 162), rodzajem zakodowania, które jednocześnie pozostaje unicestwieniem. Podobną refleksję znajdujemy u Francois Soulages’a, który pisze: „Każde zdjęcie jest [...] enigmatycznym śladem [...]”. Z jednej strony chcielibyśmy wierzyć, że dzięki niemu podmiot, przedmiot, czynność, przeszłość, chwila itd. zostaną odnalezione; z drugiej zaś — powinniśmy zdawać sobie sprawę, że nigdy ich ono nie zwróci. Przeciwnie, zdjęcie stanowi dowód ich zatraty i tajemniczości, w najlepszym wypadku zaś je przeobraża” (2007: 7).

To samo można powiedzieć także o Kantorowskich „kliszach pamięci”. One również, podobnie jak fotografie, będąc jednocześnie zakodowaniem i unicestwieniem stanowią przede wszystkim świadectwo nieuchronnego przemijania. Warto jednak wskazać na istotną różnicę: o ile bowiem fotografii uznajemy zazwyczaj za dowód prawdziwości, wręcz gwarancję istnienia tego, co się wydarzyło⁹ (Sontag 2009: 12), to w przypadku pamięci, kwestia ta jest już dyskusyjna. Bo choć często chcielibyśmy wierzyć, że to, co i jak pamiętamy, takie w istocie było, to trudno traktować pamięć jako wiarygodne źródło informacji o przeszłych zdarzeniach. Pamięć przecież niejednokrotnie zawodzi i może przynosić wciąż nowe obrazy tego, co minione.

Z pewnością jednak i dla fotografii, i „klisz pamięci” wspólne jest to, iż dają człowiekowi — jak twierdzi Susan Sontag — jedynie złudne poczucie władzy nad nierzeczywistą przeszłością (2009: 16). Ponadto, oba media łączy również fakt, iż odsyłając ku idei powtórzenia, równocześnie wskazują na jego niemożliwość. Będąc powtórzeniem, pozostają zawsze różnicą (Rouillé 2007: 257), wciąż bowiem tworzą nowe światy. O fotografii André Rouillé napisze wprost: „Fotografia nigdy nie rejestruje bez przetworzenia, bez budowania i tworzenia” — i dopowie, że obraz fotograficzny jest zawsze nową rzeczywistością¹⁰ (2007: 82). Słowa te trafnie mogą także opisywać Kantorowską ideę „klisz pamięci”. Twórca Teatru Śmierci napisze, że powtórzenie jest właściwością wspomnienia i eksploatując je nieustannie, takie właśnie wciąż nowe (stale powtarzane i jednocześnie przetwarzane) rzeczywistości buduje. Trzeba więc przyjąć, że ani „klisza pamięci”, ani fotografia nie ogranicza się „do swojego odniesienia, tj. ani do przedmiotu, do którego przylega, ani do minionej przeszłości, która się już dokonała” (Rouillé 2007: 249).

⁸ O fotografii jako rzeczywistym śladzie przedmiotu pisał też J. Berger (Berger 1999).

⁹ Także R. Barthes zauważa: „Fotografia niekoniecznie mówi, że *coś już nie istnieje*, ale na pewno mówi: *to było*” (2008: 151).

¹⁰ W tym kontekście warto wspomnieć, że Rouillé polemizuje m.in. z Barthesowską koncepcją „tego-co-było”, która sytuuje fotografię „na zbiegu trzech obszarów tematycznych: istnienia i bytu, rzeczywistości zredukowanej do materialnych przedmiotów, które przylegają i wreszcie minionego czasu, który był” (Rouillé 2007: 251–252). Píše: „Obraz fotograficzny nie utożsamia się z rzeczą, ani materialnie, ani przestrzennie, ani też czasowo” (Rouillé 2007: 253). Proponuje, by koncepcję „tego-co było” zastąpić przez „to-co się-dokonało” lub „to-co-się-stało”, bowiem — jak zauważa Rouillé — zdjęcie nie jest „pasywnym zapisywaniem materialnego odniesienia, które przylega, lecz produktem estetycznym (śladem i formą zapisu) wydarzenia (Rouillé 2007: 252).

„WSPOMNIENIE ŻYJE POZA ZASIĘGIEM NASZEGO WZROKU” — pisał Kantor (2004: 26). I może właśnie dlatego, że wspomnienie pozostaje nieuchwytnie w akcie postrzegania, trudno je także wizualizować i zamknąć w scenicznym obrazie. Wszelkie próby jego zmateriowania w spektaklu dają zawsze tylko fragmentaryczny ogląd minionego świata i jednostkowej pamięci, która stale zniekształca kolejne kopie i kopie kopii „umarłych wspomnień”. Ustanawiana wciąż od nowa sceniczna teraźniejszość „zostaje spowita innością tego, co minione. Z tego właśnie względu wspomnienie okazuje się reprezentacją w podwójnym sensie tego ‘re-’: wstecz i na nowo” (Ricoeur 2007: 56). Kantorowskie klisze pamięci pozostają więc ruchome, a przez to niejednoznaczne, bo nigdy nie zyskują ostatecznego kształtu. Przywoływany i zatrzymywany w scenicznych obrazach czas przeszły — jak pisał artysta — umiera nieustannie (Kantor 2004: 342), dlatego trzeba go stale ożywiać, ucieleśniać w postaci wywołanego z pamięci wspomnienia. To naprzemienne uobecnianie i unicestwianie obrazów jest warunkowane zawodnością mechanizmu pamięci, która raz pochwycone wizerunki, gesty, detale przekształca, zaciera, unieważnia, by ponownie je prezentować, ale już inne, odmienione.

Swój ważny udział w tych nieustających korektach i korekcjach bez wątpienia ma także wyobraźnia. Sam artysta napisze w notatkach reżyserskich do spektaklu *Wielopole, Wielopole*, że rzeczywistość utraconego dzieciństwa jest światem daremno wspomnienia i „czystej imaginacji” (2004: 293). Właśnie wyobraźnia, którą Kantor przecież niezwykle cenil, o której pisał, że tkwi w samym centrum procesu twórczego (2005a: 169), sprawia, że sceniczne obrazy wspomnień wciąż ulegają zmianom. Artysta wypróbowuje nieustannie poszczególne sceny, wywołując ciągle inne zapamiętane obrazy. Te powroty do przeszłości sprawiają — ujmując rzecz słowami Barbary Skargi — że „ja [...] ciągle zmienia swój stosunek do wydarzeń” (2009: 313). Mówiąc jeszcze inaczej, w działaniach Kantora „pamięci, która powtarza, zostaje przeciwstawiona pamięć, która wyobraża” (Ricoeur 2007: 40). Wyobraźnia modyfikuje więc to, co zapamiętane, uzupełnia, przekształca, na przemian powołuje i unieważnia. Być może to właśnie wyobraźnia — jak pisał Paul Ricoeur — jest pułapką pamięci (2007: 73)? Pochwycone w tę pułpkę obrazy zastygają, a następnie rozpadają się, by można było wszystko zacząć raz jeszcze, od początku.

Próbowanie odtworzenia na scenie minionego dawno świata towarzyszy jednocześnie świadomość, że jest to działanie daremne (Kantor 2004: 208). Ta swoista przewrotność postępowania twórcy Teatru Śmierci wydaje się niezwykle znacząca, szczególnie, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że ów teatr z nienamacalnej materii pamięci buduje Kantor z tak ogromną precyzją i zaangażowaniem fizycznym, a także emocjonalnym. W tej perspektywie doświadczenie przeszłości — o którym pisała Teresa Pękała — jest dla twórcy czymś, co minione i jednocześnie obecne, czego wciąż na nowo niezwykle głęboko doświadcza, co bliskie jest niemal przeżyciu mistycznemu. (2008: 160) Choć ciężar pamięci — jak zauważa Barbara Skarga — bywa często nieznośny (2009: 304), to pozostaje także swego rodzaju błogosławieństwem, gdyż jest gwarantem tożsamości. Może zatem nie chodzi Kantorowi jedynie o to, by zrekonstruować przeszłość, ale raczej, by dotrzeć do samego siebie, do własnego „ja”, które wciąż umyka. Odnieść można wrażenie, że w akcie re-kreowania przeszłości artysta sprawdza, jak z perspektywy „tu i teraz” sam doświadcza tego, co zapamiętał, czego doznał dawno temu. Upewnia się, czy w wywoływanych z pamięci obrazach, można raz jeszcze odnaleźć siebie, własne przeżycia sprzed lat. Jednak pytanie o to, czy to Kantor — mówiąc za autorką *Tożsamości i różnicy* — tak rekonstruuje na scenie własną historię, by w niej odnaleźć siebie, czy przeciwnie, to ta historia tworzy artystę (Skarga 2009: 330), zostaje nierozstrzygnięte.

Z pewnością jednak w twórczości autora *Wielopola*, *Wielopola* rekonstrukcja umarłego świata rodzinnego miasteczka sprowadza się w istocie do fotograficznej rekonstrukcji własnej pamięci artysty o tym świecie, do wydobywania na światło dzienne ukrytych w głębi umysłu detali, twarzy, postaci, zdarzeń. Na „kliszach pamięci”, jak na fotografii, istnieje tylko to, co zapamiętane i jak zapamiętane. Utrwalone w umyśle obrazy — podobnie jak „zdjęcie, [które] zmienia się zależnie od kontekstu, w jakim jest oglądane” (Sontag 2009: 116) — wciąż objawiają nowe sensory. Wielokrotnie wywoływane z pamięci ulegają zniekształceniu, wytarcu wiodącemu często aż do unieważnienia. Ich uobecnianie pozostaje specyficzną grą pomiędzy przypomnieniem a zapomnieniem. A może, przyjąwszy, że „niczego nie pamięta się dokładnie, niczego nie można naprawdę z a p o m n i e ć” (Mizińska 1997: 64)?

Roland Barthes nazwał fotografię „martwym teatrem Śmierci” (2008: 161). Jakby na przekór temu stwierdzeniu, Tadeusz Kantor w swoim Teatrze Śmierci, odwołując się do mechanizmów rządzących fotografią i pamięcią, próbuje to, co umarłe, choć na chwilę przywrócić do życia. Zderzając utrwalone w pamięci obrazy z ich scenicznym ucieleśnieniem, usiłuje odzyskać także ich pierwotne sensory. Choć „fotografia, odmiennie niż pamięć, nie utrwała [...] znaczenia” (Berger 1999: 75), to — jak się wydaje — Kantorowi, tak jak fotografowi, towarzyszyło „ustawiczne rozdarcie zachodzące pomiędzy materią rzeczywistą a jej obrazową insynuacją; między potrzebą wiarygodnie wytworzonego obrazu a przedmiotem odniesienia” (Łyszcz 2010: 143–144). Stąd chyba wielokrotne przywoływanie tych samych obrazów, wywoływanie — jak można rzecz ująć — tych samych klisz, które nigdy jednak nie pozwalają dotrzeć do głębi utrwalonych w pamięci znaczeń. Kłisza pamięci bowiem, podobnie jak fotografia, powiela w nieskończoność — o czym przypomina Roland Barthes — coś, co wydarzyło się tylko jeden raz; „powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć” (2008: 13). Kantorowska koncepcja wywoływania przeszłości z klisz pamięci, będąc dążeniem do takiego właśnie egzystencjalnego powtórzenia tego, co minione, jest jednocześnie wyrazem głębokiej świadomości twórcy, że nawet dzięki sztuce „powtórka ze świata”, jego „druga edycja” — jak pisał autor w *Cichej nocy* — nie jest możliwa. „W końcu sztuka jest zawsze falsyfikatem. Jest w tym jej głębia i jej raczej tragiczny urok” (Kantor 2004: 261).

Bibliografia

- Barthes R. (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa.
- Berger J. (1999), *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa.
- Bergson H. (2012), *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*, przeł. W. Filewicz, Vis-a-Vis Etiuda, Kraków.
- Didi-Huberman G. (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków.
- Kantor T. (2004), *Teatr Śmierci, Teksty z lat 1975–1984*, t. 2, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław–Kraków.
- (2005a), *Metamorfozy, Teksty o latach 1934–1974*, t. 1, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław–Kraków.
- (2005b), *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, t. 3, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław–Kraków.
- Łyszcz K. M. (2010), *Dematerializacja światła i cienia w przedstawieniach wizualnych. Uwagi o estetyce fotografii w Bauhausie* [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Universitas, Kraków.
- Merleau-Ponty M. (2001), *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa.
- Mizińska J. (1997), *Sztuka zapominania* [w:] *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. P. Hudzik, J. Mizińska, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Olechnicki K. (2003), *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Pękała T. (2008), *Estetyczne doświadczenie przeszłości* [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa.
- Ricoeur P. (2007), *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków.
- Rouillé A. (2007), *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Universitas, Kraków.
- Skarga B. (2009), *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków.
- Solewski R. (2007), *Spojrzenie Kantora* [w:] *Światło obrazu. Wykłady otwarte*, Teatr Narodowy, Warszawa.
- Sontag S. (2009), *O fotografii*, przeł. S. Magała, Karakter, Kraków.
- Soulages F. (2007), *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków.
- Stiegler B. (2009), *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków.
- Welmiński T. i A. (2007) *Komentarz do zdjęć* [w:] *Kantor, Wielopole, Wielopole. Dossier*, red. wersji włoskiej: S. Parlagreco, V. Voloriani, red. wersji polskiej: J. Chrobak, N. Zarzecka, przeł. M. W. Olszańska, Cricoteka, Kraków.

Streszczenie

Celem artykułu jest pokazanie, że Tadeusz Kantor, podejmując w spektaklu *Wielopole, Wielopole* próby zrekonstruowania utrwalonych w pamięci obrazów rodzinnego domu i miasteczka, stawia w istocie niezwykle uniwersalny, niezależny od kultury i szerokości geograficznej problem niemożliwego powrotu do przeszłości. Odwołując się do medium pamięci i medium fotografii, artysta z uporem odtwarza obrazy tego, co minione, choć jednocześnie wyraża świadomość, że utraconego dzieciństwa nie można powtórzyć. Klisze pamięci poddawane w spektaklu nieustannym korekcjom i korektom zyskują fizyczny wymiar, stają się niemal dosłownie rozumianą przestrzenią działań artysty. Wywoływane z nich obrazy stanowią uobecnienie fotograficznego widzenia twórcy.

Tadeusz Kantor, teatr, medium, pamięć, fotografia