

O filmie Andrzeja Sapiji „Powrót Odysa” II. Tadeusza Kantora notatki z prób.

Katarzyna Tokarska

Katarzyna TOKARSKA

○ filmie Andrzeja Sapijii „Powrót Odysa” II.
Tadeusza Kantora notatki z prób

W roku 1987 Tadeusz Kantor rozpoczął próby do swojego przedostatniego spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*. Przywołano w nim sekwencje z okupacyjnego *Powrotu Odysa*, zrealizowanego w Teatrze Niezależnym. Trudno byłoby mówić o powtórzeniu tych samych scen, ponieważ znalazły się one w zupełnie nowym kontekście, wewnątrz innego dzieła. Wkomponowano je w sytuację ślubu zawieranego między Panną Młodą i manekinem młodości Kantora. Pomywaczka bosa, która rozpoczęła wesele, wprowadza między tańczący korowód rozpięty na drewnianym szkielecie wojskowy płaszcz¹. W ten szynel Pancerni Wioliniści opakują Właściciela konstruktywistycznej knajpy. Z drugich drzwi Pomywaczka wciągnie na scenę manekina ojca z przyłożonym do skroni karabinem – „kliszę obozowej kaźni”² Mariana Kantora. Obecność trupy aktorów Cricot 2 jest również reminiscencją przeszłości. Jednocześnie odgrywają oni – nowe dla siebie – role zapożyczone z dawnych spektakli (*Umarłej klasy* i *Odysa*)³. Sceny z *Powrotu Odysa* będą w jakiejś mierze dopasowane do wersji z 1944 roku, być może również dialog jest taki sam⁴. Kantor używa dawnej inscenizacji jako elementu gotowego – wprowadzona w struk-

1/ E. Szczęsna *Poetyka reklamy*, PWN, Warszawa 2001, s. 15

2/ Używam terminologii Genetta: zob. G. Genette *Palimpsesty*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, t. 4, s. 232-233.

3/ W. Toporow *Miasto i mit*, wyb., przekł. i wstęp B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

4/ O socrealistycznej symbolice Pałacu Kultury pisał między innymi Wojciech Tomasiak w książce: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie propagandy monumentalnej*, FNP, Leopoldinum, Wrocław 1999.

turę innego spektaklu, znaczy w obrębie tej struktury. Ulisses strzela więc zarówno do załotników, jak i do postaci z *Umarłej klasy* oraz do przybywających z przeszłości aktorów Cricot 2 w swoich dawnych rolach. A przecież wszyscy grają spektakl pod tytułem *Nigdy tu już nie powrócę*.

Nie można mechanicznie wydzielić z dzieła sztuki pewnych elementów, nie uwzględniając przetworzenia, jakiemu uległy. Udaje się jednak wskazać na analogie.

Podobny jest wizerunek Odysa, a kiedy Wełmiński mierzy do załotników z łuku, również rozlega się dźwięk karabinu maszynowego. Pozostały uderzenia pałką w podłogę oraz dokładne zdublowanie gestów ojca w czynie syna, ale po okrzyku Telemaka: „Zabiłem! Ojczy, zabiłem!”, aktorka wraca do ławek, a na scenę wnoszony jest manekin Penelopy. Bardzo ważne wydaje mi się pominięcie sceny spotkania ojca z synem. Ten epizod został odegrany inaczej, pomiędzy znaczącą obecnością reżysera, manekina ojca i Ulissesa, w krzyżowaniu się znaczeń. Zastanawiające jest, w kontekście wyprowadzanych analogii między Kantorem a Telemakiem, że rolę Telemaka artysta powierzał kobietom⁵.

Próbom do *Nigdy tu już nie powrócę* towarzyszyła ekipa filmowa. Korzystając z tych nagrań z Mediolanu oraz materiałów archiwalnych, przede wszystkim zgromadzonych w Cricotece, Andrzej Sapija przygotował film dokumentalny zatytułowany znacząco *Powrót Odysa II. Tadeusza Kantora notatki z prób*. Kantor uznał go za najlepszy film o swojej twórczości. Chciałabym omówić tę ważną wypowiedź, stawiając pytanie: jakie miejsce reżyser wyznacza inscenizacji *Powrotu Odysa* z 1944 roku w twórczości Tadeusza Kantora?

Materia, którą wykorzystał Sapija oraz tytuł dokumentu informują odbiorcę, że nie jest to tylko zmontowany zapis prób do *Nigdy tu już nie powrócę*. Próby okazują się punktem wyjścia dla zobrazowania metod pracy Kantora, przedstawienia najważniejszych założeń jego twórczości, pokazania Kantorowskiego dzieła totalnego. Reżyser płynnie przechodzi od prób teatralnych do spektakli, projektów, rysunków, malarstwa komentując je odpowiednimi wycinkami pism odczytywanymi przez lektora lub zamieszczając fragmenty wywiadów z twórcą *Umarłej klasy*. Reżyser filmowy, jako autor, jest całkowicie niewidoczny. To narracja przezroczyta, jeśli przetransponować termin z dziedziny teorii literatury na grunt sztuki filmowej. Struktura filmu jest przy tym gruntownie przemyślana i spójna. Wykorzystano dwa rodzaje komentarzy: werbalny (nie wykraczający poza to, co Kantor sam powiedział) i wizualny (przywołujący własną sztukę Kantora) – są one wzajemnie skorelowane. Twórczość stała się sama swoim komentatorem. Logika następujących po sobie ujęć pozwala łączyć dwa przeplatające się wątki: sekwencje z prób oraz opowieść o całej sztuce Kantora.

Ale jednocześnie jest to dokument, który interpretuje temat. Sapija osiłą filmu czyni kłamrę, w którą Kantor ujął swoją twórczość – głównym motywem jest „po-

5/ T. Sławek *Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni*, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zejdlar-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1997, s. 11 i nast.

wrót Odysa”. Tym razem drugi powrót – ponieważ temat ten zostanie ponownie zrealizowany. Drugi człon tytułu: *Tadeusza Kantora notatki z prób*, sugeruje ponadto, że są to notatki Kantora do prób przez niego prowadzonych.

Znamienne, że nie zamieszczono żadnych informacji o wcześniejszych od inscenizacji *Powrotu Odysa* działaniach plastycznych i teatralnych autora *Lekcji mediolańskich*. W filmie pokazano szczególnie te, zresztą najważniejsze dla sztuki Kantora, idee, które jak się zdaje, zapoczątkował okupacyjny spektakl. Nie pojawia się też knajpa konstruktywistyczna, ani żaden z projektów, które powstały zanim na scenie umieszczono łufę armatnią. Reżyser świadomie więc posługuje się ostatecznym wariantem spektaklu z 1944 roku, ale w wersji, jaką przekazuje Kantor. Dlatego Sapija nie weryfikuje wypowiedzi artysty, nie chodzi mu o fakty z przeszłości, tylko bardziej o mit, jaki powstał, o rolę nadaną *Odysowi* przez Kantora. Tytuł zapowiada zresztą, że przedmiotem wypowiedzi jest druga wersja, czyli jakby autorskie przetworzenia artefaktu.

Film otwiera krótki prolog, który składa się z kilku ujęć. Pierwsze zrobiono na cmentarzu (skupione jest na zaprojektowanym przez Kantora jego własnym nagrobku z rzeźbą chłopca w szkolnej ławce), a następne w magazynach pełnych zakurzonych rekwizytów i obiektów z dawnych przedstawień teatru Cricot 2.

Być może zdarzy się, że jeszcze kiedyś będziemy chcieli wędrować po scenie szukając życia, które kiedyś nas wzruszało. Czy była to tylko fikcja?

– pyta lektor. Jest to dobry punkt wyjścia dla rozważań o *Nigdy tu już nie powrócę*, gdzie na scenę powracają aktorzy „z dawnych batalii Cricotu”, jak napisze Kantor w notatkach reżyserskich. Ale również dla *Powrotu Odysa*, pierwszego spektaklu, w którym rzeczywistość skonstruowana, fikcyjna miała ustąpić przed postulowaną realnością. Sapija zamierza zatem wykorzystać pomysł ze spektaklu dla pokazania powracających motywów i idei, zwłaszcza Ulissesa.

Spektakl z 1944 roku przywołany został po raz pierwszy za pośrednictwem Odysa, którego wizerunek pojawia się wśród innych postaci wykreowanych w Cricot 2. Myślę, że celowo zdjęcia nie są ułożone chronologicznie, a skurczona postać w szynelu nie została wyeksponowana. Odys powrócił na scenę, tak jak inni, ale w okupacyjnej inscenizacji miałaby swój początek sama idea powrotu. Sapija fragmenty prób *Nigdy tu już nie powrócę* zaczyna od kadru, w którym znajduje się deska i megafon niemiecki zawieszony nad sceną. Wszystko, co rozegra się podczas spektaklu, będzie znajdowało się w optyce ustalonej przez te rekwizyty.

Całemu spektaklowi przewodzi też motto nawiązujące do Wyspiańskiego:

Kiedy się jest bardzo nieszczęśliwym, to w człowieku, tym śmieciu, rodzi się cholerna siła. Trzeba pielęgnować najpierw to nieszczęście, a potem tę siłę. To jest motto tego spektaklu. Właściwie ja ciągle się odnoszę do Wyspiańskiego. Przecież on mówił o mocy.”⁶

Reżyser przywołuje te słowa Kantora dwukrotnie, jedna wersja pochodzi z próby, a druga to fragment wywiadu. W filmie jest wyraźna sugestia, że wypowiedź

^{6/} Cz. Bielecki *Gra w miasto*, Dom Dostępny, Warszawa 1996, s. 20.

dotyczy *Powrotu Odysa*, ponieważ następne komentarze i kadry mają przedstawiać okupacyjną inscenizację tego dramatu.

Operator fotografuje trzy karty z rękopisów (pierwszy z nich nie jest rękopisem do *Odysa*), następnie pokazuje elementy zrealizowanego już przedsięwzięcia: zdjęcie pokoju z kobyłkami i armatą, fotografię Stanisława Brzozowskiego siedzącego tyłem na armacie oraz rekonstrukcję pokoju Odysa, zaprojektowaną przez Kantora na potrzeby tegoż filmu i wykonaną w pracowni Łódzkiej Filmówki.

Wszystkie te „dokumenty” (prócz rękopisów, ale one dotyczą przygotowań) nie mają wartości dokumentacyjnej, jeśli chodzi o oryginalny spektakl. Zdjęcie pierwsze nie pochodzi z 1944 roku, znajduje się na nim scenografia zrekonstruowana. Fotografia Odysa została również poddana zabiegom Kantora i jest to fotomontaż przedstawiający wyizolowaną z autentycznej przestrzeni postać. Trzeci obiekt powstał w 1988 roku. Andrzej Sapija realizując swój film, mógł, korzystając z materiałów archiwalnych znajdujących się w Cricotece, sam odtworzyć scenografię zniszczonego pokoju. Jeżeli zrobił to Tadeusz Kantor, rekonstrukcja ta ma wartość osobnej wypowiedzi artystycznej i musi być postrzegana jako dzieło sztuki. Jeżeli nie jest to rekonstrukcja wierna, a nawet w niektórych elementach świadomie „niewierna”, należałoby może traktować ją jeszcze jako manifest, wypowiedź o *Powrocie Odysa*. Będzie miała wtedy podobną rangę, jak wielokrotnie redagowane od połowy lat siedemdziesiątych partytura i notatki odnoszące się do Teatru Niezależnego.

Wybór dokumentów świadczy chociażby o tym, że Sapija nie odwołuje się do inscenizacji, tylko do motywu „powrotu Odysa”, cytując przy tym słowa artysty, które wprost odnoszą treści dramatu Wyspiańskiego do idei, jakie w sztuce Kantora zapoczątkowała *Umarła klasa*. Przytoczę fragment odczytywany z *offu*:

Odys wracał nie tylko z wojny, spod Troi. Również i przede wszystkim z za grobu, z krainy śmierci, z tamtego świata, w sferę życia, w kraj żywych ludzi.

Te i następne – o podobnym wydźwięku – wypowiedzi ilustrowane są, tym razem oryginalnymi, fotografiami wykonanymi w 1944 roku podczas spektaklu. Tadeusz Brzozowski w scenie z III aktu zostaje określony jako Odys, który „wracał przede wszystkim z za grobu”. Sapija manipuluje w ten sposób faktami, nie ma przesłanek, które pozwalałyby źródłom tych refleksji doszukiwać się w inscenizacji okupacyjnej. Należałoby raczej przypuszczać, że Kantor raz jeszcze odczytał tekst Wyspiańskiego i swoją sceniczną realizację tego dramatu. W *Nigdy tu już nie powrócę* słowa Odysa o kłatwie, która nie pozwala mu wrócić do domu, o jego kondycji w tym świecie brzmią wieloznacznie. Bohater staje się jednym z lokatorów biednego pokoiku wyobraźni więcej – jak powie Kantor:

precedensem i prototypem dla wszystkich późniejszych postaci mojego teatru. Było ich bardzo wiele. Cały pochód. Z wielu sztuk i dramatów. Z krainy Fikeji.⁷

Ponownie Sapija wykorzystuje kadr z megafonem i deską, aby wyznaczyć pomost pomiędzy częścią archiwalną, dotyczącą *Powrotu Odysa* z 1944 roku, a próbą do *Nigdy tu już nie powrócę*, gdzie aktorzy ćwiczą scenę, w której „każdy się przedstawia, mówi sobie swoje stare teksty, które sobie przypomina”⁸. Jest to – jak wynikałoby z filmu i założeń Kantora – korowód postaci, które powstały dzięki Odysowi.

Znajdują się wśród nich choćby osoby ze spektaklu *Kurka Wodna*, powstałego w 1967 roku. Dopiero w latach sześćdziesiątych autor *Małego manifestu* zaczął powracać do *Odysa*, początkowo do plastycznej strony inscenizacji.

W komentarzach towarzyszących *Kurce Wodnej* poruszane są zagadnienia autonomiczności, wprowadzenia do spektaklu przedmiotu gotowego i struktury happeningowej tego teatru. Kantor wyjaśnia też kondycję aktora⁹ oraz metodę gry aktorskiej¹⁰. Teksty te korespondują z wybranymi założeniami teoretycznymi do *Powrotu Odysa*, zmodyfikowanymi przez nowe etapy w sztuce Tadeusza Kantora. Nie ma w nich jednak jeszcze powracającego Ulissesa. Aktor jest artystą z budy jarmarcznej, Kantor nawiązuje do idei podróży, motywu wędrowca, ale nie ma żadnej wzmianki, że zostały one wyprowadzone z okupacyjnej inscenizacji. Artysta przywołuje tradycję trupy aktorskiej. Aktora opakowuje, obarcza go pakunkami i zestawia z kloszardem. Idea pochodzi z 1963 roku:

„Ludzie wędrowcy. W nieustannej wędrowce, bez celu i domu, ukształtowani przez swe szaleństwa i namiętność o p a k o w a n i a swego ciała płaszczami, derkami [...]. Te „modele” [ze względu – K.T.] na ich niezależną ludzką „filozofię” – spowodowały całą serię moich postaci, obrazów i happeningów: *Ambalaze Ludzkie, Wędrowcy i ich bagaże, Trupa Wędrownia, Idea Sztuki jako p o d r ó ż y...*”¹¹

Bohater Homerycki nie miał innego bagażu niż ciężar wspomnień i zbrodni. Styczność zachodzi dopiero na płaszczyźnie kondycji w świecie i istnienia na krawędzi fikcji i realności. Aktor – „Ocierający się o śmietnik i o wieczność, żyjący tylko wyobraźnią, która go wprawia w stan chronicznego nienasycenia tym wszystkim, co istnieje realnie, poza światem fikcji [...]” jest trochę podobny do Odyseusza powracającego jako żebrak na Itakę, która okazuje się fikcją opartą na jego wspomnieniach i pragnieniach. Analogia, którą da się tu wyprowadzić zmienia chyba jednak intencje Kantora, które nim kierowały w 1944 roku. Motyw podróży również zdaje się nawiązywać do *Powrotu Odysa*, a odwrócona postać Brzozowskiego w szynelu, po manipulacjach, na tej fotografii przypomina figurę zaambalazowaną. W twórczości Kantora elementy nieustannie łączą się ze sobą, w różnych konfiguracjach, łatwo zatem doszukiwać się wpływów, na które artysta sam wskazywał. Andrzej Sapija podąża śladem tych sugestii.

8/ E. Szczęsna *Poetyka reklamy*, s. 101. O transgresywności reklamy autorka pisze na s. 20.

9/ *Le MicroRobert*, red. dirigée par A. Rey, Montreal 1988, s. 583

10/ Zob. Z. Bauman *Wśród nas nieznanym – czyli o obcych w ponowoczesnym mieście*, w: *Pisanie miasta...*, s. 145 i nast.

11/ „Polityka” nr 21 (2453) 2004 i nr 24 (2456) 2004.

„Odys musi powrócić naprawdę” – czyta lektor, ekran wypełnia skadrowane zdjęcie z trzeciego aktu okupacyjnego spektaklu. Trzeba tu zwrócić uwagę na pracę kamery: po półzblizeniu następuje jazda do tyłu, następnie po cięciu montażowym w kadrze znajduje się fotos z tańczącą na lufie Melanto. Tym razem od planu ogólnego kamera wykonuje najazd i jazdę w bok, kończąc półzblizeniem na Chwalibożankę. Taki ruch kamery sprawia, że fotografia wydaje się ożywać. *Odys* wraca więc jakby ponownie – dzięki filmowej narracji. Operator skontrastował to z następnym, nieruchomym ujęciem megafonu i deski wykonanym na próbach do *Nigdy tu już nie powrócę*. Jest to wyraźnie zabieg zmierzający do powiązania obydwu spektakli.

Kolejny fragment filmu dotyczy idei realności w teatrze. Pierwszą część przywołanej w *offie* wypowiedzi można już odnaleźć wśród esejsów teoretycznych Teatru Niezależnego: „Stworzyć taką sytuację, aby powracający Odys nie obracał się w wymiarach fikcji, ale naszej rzeczywistości”¹².

Wymienione dalej w komentarzu do tej sekwencji „wyizolowane” elementy, pochodziłyby od idei sformułowanych w czasie okupacji. W tym sensie na przykład *Worki* – „wchodzące w akcję teatralną na równych prawach z aktorem”, są bliskie koncepcji „przedmiotu, który stał się konkurentem aktora”¹³ w *Powrocie Odysa*. Tekst ilustrują albo sfilmowane obiekty, albo zdjęcia czy rysunki Kantora, odnoszące się do wymienianych przedmiotów, nie ma analogonów z teatru okupacyjnego. W tym fragmencie filmu brak również zjawisk, które zapoczątkowała *Umarła klasa*.

Te poszczególne obiekty i działania rozpoczynają prezentację wielkiego inwentarza przedmiotów teatralnych wykorzystanych przez *Cricot 2*, a powstałych na bazie przedmiotu realnego z elementów znanych i przypisanych określonej konwencji – kamera porusza się szybkim ruchem po archiwalnych zbiorach. Jest to jedno, długie ujęcie przeprowadzone jako jazda w przód, gdzie pracuje w różnych kierunkach głowica kamery. Taki zabieg pozwala w krótkim czasie pokazać część dorobku autora *Ambalazy konceptualnych* i wywołać wrażenie, że ta metoda przenika całą jego twórczość, która od realności, sytuacji prozaicznych, przedmiotu biednego dociera „do tych samych rejonów wyobraźni, co sztuka o założeniach metafizycznych”. W całym filmie wykorzystano możliwości, jakie daje zróżnicowanie planów, ruch kamery, zwłaszcza jazdy i panoramowanie oraz zmiana punktu widzenia. Zwraca uwagę rytmiczność jako cecha kompozycji dokumentu autorstwa reżysera, który rejestrował przecież spektakle Kantora.

12/ Zob. A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: tejsze *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Universitas, Kraków 1998; M. Głowiński *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 4; R. Barthes *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria...*, Kraków 1996, t. 4.

13/ B.A. Uspienski *Problema lingwistycznej typologii w aspekcie rozliczenia „gawariaszczego” (adresanta) i „słuszajuszczonego” (adresata)*, w: *To honor Roman Jakobson*, vol. III, The Hague 1967.

Następną sekwencję stanowią rozważania o artystycznie przetworzonej autobiografii i autocytacie. Prologiem do nich staje się scena zarejestrowana na próbie. Kantor wyjaśnia aktorom sytuację, w jakiej się znaleźli. Łączy ideę podróży z tematem śmierci. Aktorzy przyszlizli „wędrując” i „podróżując”. Pojawiają się „wieczni wędrowcy” – Ulisses i widmo ojca. Ci ostatni również zostali nazwani wspomnieniami i widmami. Mam wrażenie, że paralelę między tymi dwiema postaciami ustala rzeczywiście motyw nieudanego ojcostwa Odysa, ale teraz w kontekście śmierci. Po pierwsze, Ulisses przybywa do Krakowa tej samej nocy, której umiera Marian Kantor, przy czym obydwie daty są sfingowane¹⁴, jest to więc świadome zmanipulowanie faktami w celu połączenia tych wydarzeń. Po drugie, Odys, który w 1944 roku był przedstawiony jako okupant-zbrodniarz, ponosi pośrednio całą odpowiedzialność za śmierć Kantora-Mirskiego. Z drugiej strony biografia Mariana Kantora wskazuje właśnie na niego, jako na Ulissesa.

W spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* Odys „wraca z krainy umarłych do świata żywych”. Marian Kantor powraca na scenę tak samo jak Odyseusz – obydwaj są elementem tej pamięci Tadeusza Kantora, która ukonstytuowała się w idei biednego pokoiku wyobraźni. Ten sam status, co realne osoby mają mieć postacie z Cricotu: dwóch tańczących biskupów z *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, rabi- na i chasyda z *Wielopola*, *Wielopola* zaproszonych przez Właściciela knajpy Kantor określi jako „stare, zużyte widma wielkiej ongiś przeszłości”. O tej rzeczywistości gotowej Sapija opowie w dalszej części filmu.

Zasugerowano zależność między trupą aktorów a Odysem – najstarszą postacią sceniczną, która powraca. Odys stał się rzeczywiście precedensem w zaanektowanym i przetworzonym przez artystę procederze przywoływania widm i ucieleśniania wspomnień. Wcześniej były choćby *Dziady* Adama Mickiewicza, ich inscenizacja opracowana przez Wyspiańskiego, z którą polemizował autor *Umarłej klasy*. Maria Prussak (w prywatnej rozmowie) zauważyła, że jest to głęboko wpisane również w strukturę *Wesela*. Ulisses jest postacią, która obiektywnie niesie ze sobą semantyczne odwołania do problematyki poruszanej w twórczości Kantora – choćby eksploatowanego motywu podróży i powrotu do domu, powrotu niemożliwego – ze względu na brak tego domu, który się zapamiętało. Łączy się to z niejasną kondycją ontyczną (akt III) – „nikt żywy w kraj młodości raz drugi nie wraca”. A od *Umarłej klasy* to: „kondycja śmierci – umarłych, / re-kreowana w postaciach żyjących¹⁵. Tragizm człowieka ściganego klątwą łączy się z niską rangą i „byciem na dnie” (jak w przypadku artysty czy trupy aktorów).

14/ L. Kołakowski *Mini wykłady o maxi sprawach. Trzy serie*, Znak, Kraków 2004, s. 33. O roli pamięci w reklamie pisała z zupełnie innej perspektywy Ewa *Szczęсна* (*Memory in the advertisement*, referat wygłoszony na konferencji „Pamięć w kulturze”, Budapeszt 2003).

15/ Zob. M. Szajderman *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1998.

Dodatkowe znaczenia zawiera siatka semantyczna wyprowadzona z inscenizacji tego dramatu w 1944 roku. Ulisses był zbrodniarzem wojennym wracającym spod Stalingradu do pokoju zniszczonego przez wojnę. Znajdujące się wewnątrz przedmioty (m.in. koło od wozu, deska, niemiecki megafon) nosiły ślady wojennych zniszczeń, były przy tym zużyte, a w przestrzeni teatralnej nieużyteczne. To późniejsza idea atrap i przedmiotów najniższej rangi, które są już – jak dzieło sztuki – bezinteresowne. Ale dawną świetność tracą też postacie z teatru Cricot 2.

Następny fragment rozpoczynają: stara fotografia Wielopola Skrzyńskiego i zdjęcia rodzinne Kantora, a lektor odczytuje tekst o ciemnym pokoiku dzieciństwa, pokoju umarłym i umarłych. To Ulisses znalazł się w 1944 roku w zamkniętym pokoju. We wcześniejszych niezrealizowanych wariantach¹⁶ aktor miał rzeczywiście na scenie budować Itakę. Było to miejsce oparte na wspomnieniach, a więc takie, jakiego już nie ma. Z drugiej strony chodziło o iluzję teatralną, ponieważ Itaka skonstruowana na scenie z rekwizytów teatralnych musiała być iluzoryczna i umowna. Istniała w przestrzeni sztuki.

Po latach Odys będzie dla Kantora postacią, która tworzy nową jakość z rezerwuarów pamięci – fikcję. „Ze wspomnień zaczniesz wydobywać się prawdziwy pokój dzieciństwa i może uda nam się skleić nasz spektakl” – napisze. Ponieważ „pokoił nieustannie umiera”, trzeba wydobywać fragmenty i z nich próbować złożyć całość. Z tych samych kawałków reżyser montuje inscenizację.

Itaka młodości Odysa i niemożliwy powrót do przeszłości, z którymi zmagają się bohater, mógłby tu być dla Kantora tożsamy z procesem budowania na scenie spektaklu, w którym postacie pochodzą z przeszłości i opierają się na indywidualnej pamięci. Jeżeli tak, to znów należy uściślić, że ideę tę zapoczątkowała *Umarła klasa*. Wcześniej z Odyssem łączyły się rozważania etyczne, społeczne, nie ontologiczne.

Reasumując: Sapija próbuje pokazać, że Odys, zmagający się z przeszłością i budujący iluzję Itaki, postępuje w zasadzie analogicznie do Kantora-Ulissesa, który korzystając z pamięci o przeszłości montuje spektakl, a w zasadzie – jak to określa – ustawia na nowo swój biedny pokoił wyobraźni. Byłaby to chyba największa reinterpretacja inscenizacji z 1944 roku.

Narrator przywołuje wybrany fragment z rozważań Kantora o właściwościach wspomnień. Pamięć „posługuje się postaciami wynajętymi. Są to indywidua ciemne, mierne i podejrzone [...], podle ucharakteryzowane na postacię często nam drogie i bliskie”.

Pokazano cały korowód tych postaci z dawnych przedstawień Cricot 2. Zdjęcia przetasowano z rysunkami, szkicami-projektami i próbami do korespondującej z komentarzem sceny w *Nigdy tu już nie powrócę*. Ustanowiono dwa porządki: postacie drogich nieobecnych nie integrują się z uczestnikami dawnych batalii Cricotu. Odys nie został natomiast przydzielony do żadnej grupy.

Po defiladzie aktorów, lektor odczyta:

Zaczynałem wierzyć, że postacie sztuki zjawiają się w moim życiu. Powrócą, może nawet pozostaną z nami jakiś czas. Te postacie widziałem wszędzie – gdzieś na zakręcie ulicy, w mrocznym lokalu, klatkach schodowych.

Jest to fragment, który przywodzi na myśl tekst Kantora poprzedzający w jego pierwszym tomie pism partyturę *Powrotu Odysa*. Nosi tytuł *Ulisses. 1944*¹⁷. Współcześnie postacie i wzorowanie ich na osobach o określonych cechach dotyczyło najpierw miejsce Ulissego, ucharakteryzowanego na niemieckiego żołnierza. I to byłby jeszcze jeden przedmiot gotowy w wojennym spektaklu. Później Kantor będzie anektował kolejne przedmioty, natomiast dla postaci użyje wizerunków kłozardów, swojej rodziny, osobowości zakorzenionych w kulturze i powszechnej świadomości. Wydaje mi się jednak, że doszedł do tego po raz drugi, niezależnie, dopiero wówczas cofnął się pamięcią i inaczej odczytał swoje wcześniejsze dokonania. Odysus z teatru okupacyjnego stał się dla Kantora precedensem postaci wędrującej i powracającej, na granicy życia i śmierci, ale też chyba postaci-demiurga, czyli takiej, która stwarza iluzję.

Przywołany przeze mnie esej o *Odysie* na pewno został napisany później, po raz pierwszy opublikowano go w latach osiemdziesiątych¹⁸. Dlatego, zestawiając obydwie wypowiedzi, skłonna byłabym doszukiwać się tu dążenia Kantora do uwspólniania pewnych zjawisk, a ponieważ *Powrót Odysa* chronologicznie powstał wcześniej – do wyprowadzania ich z tego spektaklu. *Odys* stał się jakby mitem założycielskim – inscenizacja zrealizowana w specyficznych warunkach okazała się po latach prototypem, źródłem większości idei najważniejszych dla sztuki Kantora. To fascynujące, nawet jeśli ma się świadomość, że część z tych zestawień jest wynikiem reinterpretacji samego twórcy.

Sapija dopiero teraz, po omówieniu poszczególnych elementów, przechodzi do struktury spektaklu i definicji teatru.

Teatr jest działalnością na najdalszych kresach życia, gdzie kategorie i pojęcia życiowe tracą swoje racje i znaczenie, gdzie szaleństwo, gorączka, histeria, halucynacja są ostatnimi szafkami życia przed nadchodzącą cyrkową trupą śmierci. Jest to moja definicja teatru. [...] Praca teatralna jest kreacją, procederem demiurgicznym, tkwiącym korzeniami w tamtym świecie.

Późne komentarze teoretyczne Kantora oscylują wokół pojęć związanych z odległością, granicą życia i śmierci, zakorzenieniem jednocześnie w obydwu sferach. Znamienne jest to, że tymi samymi kategoriami opisuje on różne zjawiska (choćby kondycję aktora i sztuki). Sapija posługuje się tekstami, dopowiadając je obrazem.

^{17/} T. Kantor, *Metamorfozy...*, s. 95.

^{18/} Por. notę edytorską K. Pleśniarowicza do rozdz. pt. *Teatr Niezależny*, w: T. Kantor *Metamorfozy...*, s. 626-628.

Wypowiedź o istocie teatru ilustrują fragmenty z sekwencjami *Umarłej klasy*, odgrywanej na próbach do *Nigdy tu już nie powrócę* oraz nagrań z oryginalnego spektaklu z 1975 roku. Dopiero kiedy Wełmiński, już w stroju Odysa, mierzy z łuku do skandujących aktorów, zamiast zdjęcia z *Umarłej klasy* ukazuje się fotos z premiery *Powrotu Odysa*, na którym jeden z zalotników stłoczonych na podeście unosi w górę łuk. Ponownie poruszająca się kamera „uruchamia” sytuację zatrzymaną na zdjęciu.

Andrzej Sapija zdecydował się na to zdjęcie, mimo że wśród fotografii znajduje się ujęcie dublujące scenę mordu. Być może jego intencją było zestawienie tym razem ofiar z obydwu spektakli. Zachodzi podobieństwo między „poruszającą się w jednakowym, monotonnym i bezmyślnym rytmie”¹⁹ gromadą zalotników i uczniami powtarzającymi rytmicznie ten sam tekst wyliczanki. Mogą natomiast pojawić się wątpliwości, czy to podobieństwo było założone, czy sceny dopasowano do siebie ze względu na realizowany w filmie temat. Myślę, że choć udaje się pokazać zbieżność, twórca przy realizacji spektakli nie brał tego pod uwagę. Próba z sekwencją *Powrotu Odysa* pokazana została w filmie aż do momentu, w którym Kantor z egzemplarzem reżyserskim dramatu Stanisława Wyspiańskiego siada obok Wełmińskiego przy stoliku.

Rzeźba manekina ojca i następne ujęcia dokumentujące pracę nad figurami dzieci z obiektu *Klasa szkolna* oraz esej o manekinach, które dla Kantora – inaczej niż w teoriach Kleista i Craiga – nie zastępują żywego aktora, są jedynie „modelem, przez który przechodzi silne odczucie śmierci i kondycji umarłych. Modelem dla żywego aktora” – stanowią razem prolog kolejnego tematu. Kantor w rozmowie z Mieczysławem Porębskim z 1990 roku, określa Odysa mianem kukły:

Ja z mojego Ulisseasa, z którym siedzę przy stoliku knajpianym, zrobiłem kukłę, manekina, sprawdzam czy dobrze wygląda, coś tam poprawiam, wyglądam jakąś fałdę. Ale tekst czytam z czterdziestego czwartego roku za niego, on już by tego nie potrafił, siedzi i nic.²⁰

Ta uwaga nie wynika z filmu Sapiji, który omija scenę z trzeciego aktu dramatu. Z drugiej strony, właśnie w tym momencie zamieszcza fragment o manekinach. Już w tekście *Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik*, Kantor określa półżywą kondycję Odysusza, który „robi wrażenie manekina”. Autor dopowiada w tekście również to, co miało wybrzmieć w spektaklu – Ulisses z 1944 roku pojawił się po raz ostatni, aby nigdy nie powrócić. Na scenie pozostał artysta, który siebie nazywa Ulissemem i który przecież we własnym imieniu wypowiada zamykające spektakl słowa: „I nigdy tu już nie powrócę!”. Sapija nie podejmuje tego wątku, nie zamieszcza również słów odczytanych z III aktu *Powrotu Odysa*²¹.

19/ Zob. J. Kydryński *Krakowski teatr konspiracyjny*, „Twórczość” 1946 nr 3.

20/ M. Porębski *T. Kantor. Świadectwa...*, s. 140.

21/ Krzysztof Pleśniarowicz zamieszcza tekst, który odczytał Kantor na scenie. Składają się na niego fragmenty wypowiedzi Odysa, Syren i Głosu Rozkazującego. W: T. Kantor *Dalej już nic...*, s. 122 [przypis **].

W filmie pokazano Kantora nie obok Odysa, ale z własnym sobowtórem – manekinem. Praca nad lalkami jest punktem wyjścia dla fragmentu o malarstwie Kantora, które cały czas było przybliżane poprzez pokazywane rysunki, projekty, wreszcie gotowe obiekty i rekwizyty. Tym razem staje się tematem. Wśród szkiców, wykonywanych „w jakimś chorobliwym pośpiechu, nocami, bezinteresownie”, znalazł się, jako pierwszy, szkic do *Powrotu Odysa* z lufą armaty na kobyłkach, drabiną, reflektorem zawieszonym w górze po lewej stronie sceny, jak w zrealizowanej wersji. Oprócz tego przedstawiono szkice do innych spektakli. Płótna z cyklu *Dalej już nic...* są opatrzone komentarzem świadczącym o tym, że powstają z tej samej co teatr potrzeby – replikowania biednego pokoiku wyobraźni, aby go ocalić. Uwaga operatora z porozstawianych w pomieszczeniu obrazów przenosi się następnie na stół w teźże pracowni. Spełnia się tak w pewien sposób życzenie krakowskiego artysty, aby w jego domowym muzeum przetrwał „sakwojaż podróżny” – krzesło, na którym siedział na scenie, stolik, przy którym pracował, kilka fotografii i deska²². W filmie posłużyło to dla płynnego przejścia do, sugerowanej przez narrację filmową, prywatnej historii Kantora. W tym kontekście, przy ostatnich słowach Kantora, pokazano pomarszczoną twarz Marii Krasickiej ucharakteryzowaną do roli Femiosa.

Szczęście nie jest legalne. Wedle mitologii szczęście jest ukradzione bogom, ale to pełne, najwyższe, między ekstazą a śmiercią. Szczęścia się nie doznaje, dopiero po utraceniu. Dopiero wtedy pojawia się inny element – rozpacz. Ta życiowa niemożliwość przekształca się w sferę niemożliwego w sztuce.

Historia miłosna ustąpiła przed problemem sztuki, a właściwie spłotła się z nim albo miłości został nadany tragiczny wydźwięk. Miłość jest szczęściem, które można utracić, a wówczas zostaje tęsknota i dręczące przypominanie. Ważniejsze jednak jest to, że wypowiedź wydaje się korespondować z mottem *Nigdy tu już nie powrócę* – przesłaniem zaczerpniętym od Wyspiańskiego mówiącym o doznawaniu nieszczęścia i płynącej stąd mocy. Również Odys utracił szczęście w rzeczywistym świecie i szuka go w przeszłości, pamięci:

[...] W ojczyźnie własnej odnalazłem piekło. [...]
Zabiłem wszystko – wszystko odepchnąłem;
co było szczęściem kłamanym uciekło. [...]
Ojczyznę miałem w sercu – dziś mam ją w pragnieniu,
dziś tęsknię jeno do niej, – cień – tęsknię po cieniu...²³

Femios, z kolei, staje się znakiem artysty wędrownego, stąd przywołana w filmie Kantorska idea życia i sztuki jako podróży. Prototypem postaci Wujka Stasia z Wielopola był Stanisław Berger, który malował obrazy i grał na skrzypcach,

^{22/} Zob. M. Porębski *T. Kantor. Świadectwa...*, s. 209.

^{23/} Por. fragmenty III aktu *Powrotu Odysa* S. Wyspiańskiego odczytane w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, zamieszczone w: T. Kantor, *Dalej już nic...*, s. 122.

wrócił z Taszkientu w 1921 roku²⁴. W jego historii realizuje się mit artysty – wędrowca.

Idea ta również została znaleziona i uosobiona niemal doskonale w pojęciu trupy aktorskiej. Aktorzy wędrowali z Kantorem nieprzerwanie przez wiele lat. Nazwami miejsc i jedynymi przystankami były kolejne etapy teatru Cricot 2, począwszy od teatru informel. Świadczy to o tym, że Kantor mówi równocześnie o koncepcji sztuki jako podróży w kontekście jej przemian, wędrowania motywów, ciągłego rozwoju, ale i tradycji, którą można przywoływać jako rzeczywistość gotową.

W tym aspekcie *Odys* byłby bohaterem z kultury europejskiej łączącym się z toposem wędrowki w teatrze Kantora – postacią, która powróciła jako pierwsza, mającą konotacje osobiste i społeczne. Kantor zaznaczy, że dla wyrażenia prywatności, wyznania osobistego w sztuce stworzył „ideę realności, która odrzucała pojęcie iluzji, a więc postępowania uznanego za naturalne dla teatru”.

Odniesienia do największego tematu Kantora – problemu iluzji i realności, który pojawił się już na początku twórczości, zwłaszcza w esejach teoretycznych do *Powrotu Odysa*, są w filmie ciągle obecne. Przytoczono wypowiedź autora *Happeningu morskiego*, według której teatr powinien opierać się na materii i realności, również iluzja „może powstawać po fakcie manipulowania realnością”. Stąd, jako następna w filmie, pojawia się formuła: „próby, tylko próby”. Realność, z której korzystał Kantor, była niejako programowo „realnością najniższej rangi”. Sapija montuje zatem osobną sekwencję, którą nazwać by można: „Wrak”.

Dzieło sztuki wywodzi się z pojęcia wraku. Jest resztką po gwałtownej destrukcji, nic nie jest bardziej od niego nieprzydatne. Posiada swoją przeszłość tragiczną, jego funkcja odbudowuje się tylko w pamięci.

Znów pamięć, atrapa, dawna przeszłość – tematy te krążą wokół Wyspiańskiego, jego *Odysa* i estetyki Kantora z czasu inscenizacji tego dramatu. Ale jest to wracanie z zupełnie nową perspektywą, nowymi tendencjami w sztuce, rozważania te dotyczą już bardziej powrotu w kontekście fenomenu śmierci i właściwości pamięci. *Odys* w ujęciu Sapiji został zinterpretowany z perspektywy późniejszych dzieł i idei, których pierwowzorów reżyser szuka w przeszłości. Wydaje się, jakby tym zabiegiem ożywiano ją jakoś.

Przyszedł wreszcie moment, który zaczynam uważać za swoje „résumé” [...] kiedy robi się rachunek sumienia. Jak to było naprawdę z tą realnością? Czy rzeczywiście zrobiłem wszystko dla niej?²⁵

Pytanie zadawane jest z *offu*, na ekranie pokazano zrekonstruowany pokój *Odysa*, ponieważ w okupacyjnym spektaklu Kantor zrealizował swój postulat re-

24/ Zob. T. Kantor *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, t. II, Ossolineum/Cricoteka, Wrocław 2004, s. 231.

25/ Fragment, nieco przeredagowany, pochodzi ze szkicu Kantora *Ja realny*. Zob. T. Kantor *Dalej już nic...*, s. 132 i nast.

alizmu zewnętrznego. Jednak wykonana rekonstrukcja staje się przecież iluzją tamtej przestrzeni, a przedmioty tylko imitacją.

W esejach teoretycznych do okresu Teatru Niezależnego znajduje się szkic pod tytułem *Résumé*²⁶. Sapija nie przywołuje tego cytatu, ale stanowi on jakby początek dla tekstu napisanego pod wpływem *Nigdy już tu nie powrócę*. Nie od razu, ale realność o konkretnych cechach znalazła swoje miejsce w sztuce Kantora. Artysta ostatecznie uznał też wartość iluzji, film przedstawia zresztą odpowiednie przykłady tego, jak artysta się z nią zmagał i jak wielokrotnie ją definiował. Ale wydaje się, że poniósł klęskę. Przytoczę fragment, cytowany w filmie jako podsumowanie.

Moja obecność na scenie
miała zatuszować
klęskę mojej „niemożliwej” idei:
„niegrania”,
i ratować
jej ostatni dowód i rację:
„u d a w a n i e”.²⁷

Film zamyka klamra kompozycyjna: kamera zagląda przez okno do klasy szkolnej:

„Moja ostatnia wyprawa w tym życiu, którą na równi z moją sztuką pojąłem jako nieustanną podróż poza czas i poza wszelkimi prawami – [nagle znów ujęcie robione jest na cmentarzu, jazda w przód po płycie nagrobnej] – Czułem, że jest to spełnienie mojej upartej myśli o powrocie do czasu młodości, czasu chłopca. Tam był mój dom. Prawdziwy. Będę umierał i nie przyznam się, że jestem stary”.

Po tych słowach następuje epilog: wielki ambalaż końca wieku i krótki fragment wywiadu z Kantorem, w którym artysta usiłuje przypomnieć sobie istotę swojego teatru.

Andrzej Sapija stworzył dokument, który bardzo konsekwentnie wykorzystuje przyjęty dla filmu schemat. Przywołane obiekty ze sztuki Kantora są komentowane jego późnymi tekstami, w większości dotyczącymi *Nigdy tu już nie powrócę*, dlatego film naznaczony został perspektywą „Teatru Miłości i Śmierci”. Wybrane wycinki z głównego toku narracji są przez Sapiję rozwijane w osobne sekwencje, w których omówiono najważniejsze etapy i aspekty w sztuce Kantora, dlatego spectrum poruszanych zagadnień jest bardzo rozbudowane. Leitmotywem stał się wizerunek Ulissea i inne reminiscencje z okupacyjnego spektaklu. Kantor powie przecież, że „już wtedy wszystko wymyślił” – film Sapiji pokazuje inscenizację Teatru Niezależnego z 1944 roku jako początek idei realności, widm, manekinów, obcowania na scenie umarłych, sytuacji artysty. Ponieważ temat filmu został określony, reżyser nie popełnia błędu, kiedy decyduje się nie weryfikować sądów Kantora i obiekty wykonane przez artystę po latach przywoływać do *Powrotu Odysa*.

^{26/} Zob. T. Kantor *Metamorfozy...*, s. 78.

^{27/} Cytat pochodzi z eseju *Ja realny*, w: T. Kantor *Dalej już nic...*, s. 133.

Abstract

**Katarzyna TOKARSKA,
Independent Researcher**

On a film by Andrzej Sapija

This article presents the most important stages and areas of Tadeusz Kantor's output, as shown in *Powrót Odysa II. Tadeusza Kantora notatki z prób* ['The Return of Odysseus, 2. Tadeusz Kantor's rehearsal notes'], a documentary directed by Andrzej Sapija. The motif of a 'return of Odysseus', the principal category in Kantor's art, was employed as the film's structural skeleton. Once a real event, the production staged in 1944, when reduced to a few elements, often recalled as a reference and discussed at a length, had effectively been deformed. The article, in turn, becomes a commentary of a sort, exceeding the limits of the filmmaker's script. The trade mainly concerns the *Powrót Odysa* production: for the Author, the facts established with respect to the premiere version have become the basis for a critical analysis of Kantor's later utterances on the performance, including on a sequence repeated in his *Nigdy tu już nie powrócę* [*I shall never return here*]. The article follows the film's narrative, attempting at communicating the abundance of motifs touched upon by Sapija and taking into account the filmmaker's interpretation and precise composition of the material, as ensuing from the editing work and documents selected.