

Katarzyna Tokarska-Stangret

Uniwersytet Jagielloński

Non omnis moriar artysty teatru

Kiedy Tadeusz Kantor stawał przy scenie obserwowany przez publiczność, był nieodłączną częścią swoich spektakli. Czasem widzowie, jak Anselm Kiefer, przychodzili tylko na Kantorowski ekspresywny teatrzyk. Nie po to nawet, aby patrzeć na artystę, którego pochłania dzieło, na reżysera, który współpracuje z aktorami, kieruje akustykiem, koryguje rytm, tylko na charzmatyczną osobę. Czy Kantor mógł przekształcić tę osobną „rolę”? Czy pozostając na scenie obecnym, kiedykolwiek zdołał przestać być dyrygującym reżyserem Kantorem? Interpretując materiał z zarejestrowanych kamerą prób teatralnych do *Nigdy tu już nie powrócę* (1988), można spróbować udowodnić, że w tym przedstawieniu zamierzał innymi środkami kreować nową postać – Kantora artystę teatru. A wejście w taką rolę, to nie to samo, co pokazywanie się obok spektaklu i prowadzenie go.

Do tego momentu sama obecność Kantora powoływała postać znaną publiczności, kontynuowaną z premiery na premierę. Niezależnie od warunków konkretnego przedstawienia Kantor mógł teatralizować swoje zachowanie, wchodzić między aktorów lub nie przekraczać rampy. Nawet gdyby jednak udawał nieautentyczne emocje prezentował tylko siebie w danej chwili: reżysera Teatru Cricot 2, który jest razem z grającą trupą. Natomiast w *Nigdy tu już nie powrócę* spróbował zaistnieć tak, aby odzwierciedlić niewidoczny w gotowym dziele wysiłek, z którego rodzi się sztuka. Myślał więc o swoim cielesnym, o wizerunku, który przez lata stworzył, o wysiłku twórczym, o prywatnych emocjach i relacjach z członkami Cricot 2. Zastanawiał się nad tym, jak odsłonić tę sferę osobistą, której nie ujawniały poprzednie przedstawienia. Jak pokazać pracę na próbach, na które zapraszał gości i które pozwolił filmować? Czy zademonstrować samotny proces twórczy w pracowni, opisywany w tekstach? Wypowiedzią podejmującą zasygnalizowane tematy stała się odezwa do aktorów rozbrzmiewająca w *Nigdy tu już nie powrócę*.

Kantorowska rola w przedstawieniu z 1988 roku różni się więc od poprzedniej choćby tym, że wymagała od artysty przedstawienia siebie samego syntetycznie, jako znaku. A ponieważ sam Kantor miał ją odegrać, musiał przemyśleć tę kreację. Zanim przystąpił do prób, miał częściowo opracowany repertuar środków i swoje miejsce w konkretnych epizodach. Widać też, że – przynajmniej na początku – próbował zmienić swój sposób bycia na scenie. Stopniowo jednak zredukował wszystkie te pomysły, aż do momentu, kiedy pojawia się jako postać milcząca, bardziej bierna niż kiedykolwiek. Sfilmowane próby świetnie utrwaliły proces wycofywania się z roli.

W wersji popremierowej¹ artystę zastajemy w pustawej knajpie, w której siedzą przy stolikach ksiądz, posługaczka i restaurator. Za chwilę przybędą goście – aktorzy, a właściwie postaci z kolejnych przedstawień Teatru Cricot 2. Wszystko, co Kantor ma do powiedzenia aktorom, jest już utrwalone na taśmie, niczym tekst zapisany na kartce. Jakby reżyser się spodziewał, że zgodnie zaatakują go za tę odezwę, ale rozbrzmiewającego donośnie głosu nie będą mogli zagłuszyć. Jest sam przeciw agresywnej grupie, która wreszcie dokonuje na nim egzekucji. Na dźwięk strzału Kantor wstaje, a następnie wychodzi, żeby za chwilę znów wejść na scenę, bo przecież rozstrzelanie było teatralne, fikcyjne – symboliczne. Oparciem zdają się dla niego nie aktorzy, a postaci. Mechanicznie poruszająca się dziewczyna, którą wolno wprowadza na scenę, której pomaga usiąść na taborecie przy swoim stoliku i układa jej ręce na blacie. To jego Panna Młoda z dawnego snu o ślubie. Siedzą naprzeciw siebie. Ona nie jest już konkretną kobietą, jest postacią z wyobraźni, jak Odys, który niedługo później przybędzie z tej samej, wojennej epoki. Także on usiądzie przy stoliku Kantora. I jemu też Kantor będzie w podobny sposób korygował postawę i kostium. Reżyser jeszcze tylko podejdzie do manekina ojca po egzemplarz *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego, żeby wrócić z nim do swojego stolika i odczytać fragmenty III aktu. Na koniec poda ramię Pannie Młodej i wyprowadzi ją za kulisy, zamykając za sobą drzwi.

Kantor konfrontuje się na kilka sposobów z tym, co się dzieje na scenie. Obecny w spektaklu „we własnej osobie” czyta urywki dramatu Wyspiań-

¹ Odwołując się do spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, będę miała na myśli tę jego wersję, która została zarejestrowana przez Andrzeja Sapieję dla Teatru Telewizji w dniach 22–24 lutego 1990 r., podczas występów Cricot 2 w Klubie Studenckim „Stodoła” w Warszawie. Prapremiera odbyła się 23 kwietnia 1988 r. w Piccolo Teatro Studio w Mediolanie i jej filmowy zapis (autorstwa Marka Stefańskiego, który na zlecenie Cricoteki sfilmował próby Tadeusza Kantora do *Nigdy tu już nie powrócę*) także znajduje się w Archiwum Cricoteki. Między tymi dwoma spektaklami jest kilka różnic. Najważniejsza z nich to zastąpienie czarnej trumny, która m.in. towarzyszyła manekinowi Kantora w scenie ślubu, postacią Jej, którą grała Marie Vayssière. Ta decyzja wywołała kolejne zmiany w grze Kantora, a ewolucja jego roli jest tematem niniejszego tekstu.

skiego; swoje słowa skierowane do aktorów nagrywa jednak wcześniej i, podobnie jak oni i widzowie, słucha ich podczas przedstawienia jako tekstu odtwarzanego z taśmy. Działania reżysera są minimalne. Kantor siedzi z rękoma opartymi na stoliku i obserwuje aktorów. Jest skupiony, precyzyjnie wykańcza niespieszne, eleganckie gesty, zachowuje się dużo bardziej powściągliwie niż we wcześniejszych spektaklach, kiedy reakcje dyrygującego artysty ukazywały jego temperament i emocje. Właśnie te odruchy, ujawniające konfrontację wrażliwości reżysera z inscenizacją, stara się teraz ukrywać. Jakby podporządkowywał się w *Nigdy tu już nie powrócę* roli, którą sobie tam wyznaczył.

Najaktywniej Kantor planował uczestniczyć w scenach, w których ściera się z aktorską trupą Cricot 2. W wypełnionych notatkami i rysunkami teczkach, które przyniósł na pierwszą próbę², są już kartki z wszystkimi tekstami, które w spektaklu zabrzmią jego głosem, choć głos – jak zostało to już powiedziane – będzie emitowany z taśm. Zaczepiając nieco aktorów, Kantor mówi o swoim niedocenianym przez nich wysiłku twórczym i ich wzajemnej napiętej relacji, ale w tekście napisanym, sfunkcjonalizowanym w spektaklu, trudno usłyszeć wyznanie, a jeszcze trudniej przejąć się jego dramatycznością. Styl odezwy przypomina zresztą wszystkie komentarze i manifesty Kantora, w charakterystyczny sposób przez niego sformalizowane.

Gdyby jednak posłuchać, co mówi reżyser, i przyjąć, że nie jest to autokreacja, ale rzeczywisty agon? Na próbach rodzi się bowiem zwarcie – Kantor chce opowiedzieć w spektaklu o tym, że tylko z cierpienia rodzi się prawdziwa sztuka, że artysta jest wyszydany, nierozumiany i lekceważony, nawet przez swoich aktorów, którzy, jak mówi, „wspinają się po jego cierpieniu” do sławy. Reżyseruje to, ale też, nieświadomie czy mimowolnie, umożliwia filmowanie tych relacji w sytuacji próby. Z wielogodzinnego filmu wyłania się właśnie taki obraz – samotności w procesie tworzenia, której, oczywiście, nikt nie może zaradzić. Na rejestracji widać także, że aktorzy czasem lekceważą swojego reżysera, bo nie zapamiętują ustaleń z poprzedniego dnia, i to Kantor musi kontrolować przebieg scen, ich kolejność, nawet kwestie

² W Archiwum Cricoteki znajduje się 55- płytowy zapis prób spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (korzystałam już z płyt DVD, na których sporządzono kopie oryginalnych taśm VHS). Na pierwszej z nich znajduje się montaż prób opisany: „przed 7.02.1987”; 5. płyta nosi datę 1.03.1987, później natomiast praca nad spektaklem została zawieszona na czas tournée, dlatego 6. płyta rejestruje próbę, która odbyła się 6.10.1987 r. w Krakowie. Druga przerwa nastąpiła między 4.12.1987 (30. płyta) a 5.04.1988 roku (32. płyta), kiedy to rozpoczęły się próby w Mediolanie. 49. płyta rejestruje mediolańską premierę, 24.04.1988 r., ostatnie – pokazy berlińskie. Nie można dziś ustalić, czy wszystkie próby Kantora zostały nagrane, jednak konsekwentnie, ze względów praktycznych używam numeru płyty na oznaczenie numeru próby (żeby nie wprowadzać zamieszania, uwzględniam również płytę, która zawiera montaż prób z Krakowa).

poszczególnych osób, przynosząc je spisane z taśm. Kamera rejestruje nie tylko próbę, jest także dokumentem odzwierciedlającym prawdziwe zmaganie, będące tematem powstającego spektaklu.

Być może mówienie tekstu, który brzmiał jak odezwa, wydawało się Kantorowi fałszywe i dlatego, zanim go nagrał, ćwicząc tę scenę na próbach, często markował swą wypowiedź. Na przykład zastępował słowa bełkotem („będę mówił bla bla bla” – 4. próba, 13.02.1987), oświadczał: „będę bełkotał” – kiedy nie mógł znaleźć kartki w pliku notatek (4 próba), albo nawet mówił: „Ja siebie tu ominę” (3. próba, 12.02.1987), przechodząc do dalszej części próby. To zaskakujące dlatego, że czytając tekst po raz pierwszy publicznie – a przecież nie ma wątpliwości, że to wykonanie uprzednio przećwiczył w domu – głos moduluje w bardzo podobny sposób do wersji zaakceptowanej na nagraniu – którym posługuje się od 7 próby. (O odbyła się ona jednak dopiero 7.10.1987, po kilkumiesięcznej przerwie. Przy czym jeszcze poprzedniego dnia, 6.10.1987, nie używano taśmy³).

Nagrywając odezwę, Kantor uwalnia się od konieczności mówienia na scenie. Wydaje się, że jedną z przyczyn, dla których to robi, jest sytuacja gry zespołowej, sprawiającej mu problem. Zanim tekst utrwalił na taśmie, dużo częściej zwracał uwagę aktorom, nieprzyzwyczajonym do jego nowej roli: „mówcie, żebym ja nie był sam” (3. próba). Z kolei kiedy powtarzają scenę, w której aktorzy wychodzą, w trakcie gdy Kantor do nich jeszcze mówi: „zróbcie to jeszcze raz, bo to mi jest potrzebne, bo ja nie umiem mówić do duchów” (4. próba); albo tak: „Musicie zwrócić na mnie uwagę, bo jakieś indywidualne widmo przyszło...” (4. próba), „Żeby mi jeszcze dwie osoby zostały na sam koniec” (4. próba). Uwagi i reakcje Kantora świadczą o tym, że nie tyle obawiał się wypowiedziania tekstu przed publicznością (choć oczywiście wymagałoby to od niego np. utrzymania w każdym spektaklu podobnego napięcia, odpowiedniej emisji głosu itd.), ile tego, że nie zdoła nawiązać kontaktu z zespołem (jako jeden z nich – aktor) i – bezradny – będzie jednak musiał dokończyć swoją kwestię. Kantor nie był przecież wcześniej w takiej roli: nigdy na scenie nie dialogował z innymi postaciami. Można zatem podejrzewać, że czuł się niepewnie i może dlatego stopniowo, ale bardzo konsekwentnie, eliminował te sytuacje, w których pozostał zależny od gry innych.

Odtwarzanie tekstu z taśmy spowodowało duże zmiany w zachowaniu Kantora na próbach. Widać, że czuje się uwolniony i zaczyna ogrywać swój głos, który rozlega się w powietrzu, i tym samym ogrywać sens słuchanego komunikatu. Tomasz Dobrowolski w trakcie spektaklu robi w nagraniu odpowiednie pauzy, podczas których aktorzy mają gwałtownie protestować, napastliwie okazując artyście dezaprobatę. Paradoksalnie, to akustyk gra

³ Choć już na 4. próbie, 13 lutego 1987 r., jest zdecydowany nagrać odezwę. Zwraca się do Tomasza Dobrowolskiego: „Ja nagram ten przekaz, żebyśmy to mieli, bo inaczej nie da rady...”.

głosem Kantora z aktorami, a sam Kantor woli być mimem podkładającym grymasy i gesty pod puszczone z taśmy słowa: synchronizuje się z własną kwestią, a raczej na nią reaguje. Najpierw powtarza tekst, prawie równoległe z nagraniem, potem coraz bardziej gubi wyrazy, tak że niedługo wypowiada już tylko słowa wybrane, nieliczne⁴. Czasami takie sytuacje są częściowo efektem markowania, grania połowicznie.

Zdarza się jednak, że postępuje inaczej. Dobrym kontrprzykładem jest film z 8 października 1987 roku, na którym widać w kadrze drugiego operatora, co zawsze działało na Kantora stymulująco i podnosiło temperaturę jego reakcji. Podczas 8. próby Kantor ćwiczy tę scenę kilka razy pod rząd. Najpierw słucha uważnie nagrania i powtarza z sekundowym opóźnieniem niektóre wyrazy, rozgląda się, zapala papierosa. Powtarzają scenę: Kantor moduluje teraz głos, próbuje zsynchronizować go z tym na taśmie. Słowo: „toast” mówi bardzo ekspresywnie, prawie krzyczy, podnosząc rękę z kieliszkiem. Przy kolejnym powtórzeniu tej sceny tłucze kieliszek z koniakiem o podłogę. Andrzej Wełmiński – Restaurator sprząta szkło, nie przerywając próby, głos z taśmy płynie monotonnie dalej: „Wy, aktorzy, musicie zachowywać higienę życia. (...)”. Kantor wybiera niektóre frazy (np. „spadać w dół”, „cholerna moc”, nazwiska wielkich artystów), żeby wypowiedzieć je dużo silniej i dobitniej niż na nagraniu. Robi to w różnym rytmie, raz wyraźnie naprzemiennie, raz jednocześnie. Nie próbuje chyba znaleźć właściwego wykonania, które miałby potem kopiować.

Trudno też uwierzyć, że któryś z opisanych wcześniej gestów pozostałby na stałe. Na początku Kantor ma takie intencje, potem ćwiczy tylko po to, żeby zbudować scenę, sprawdza, jak wypada to wykonanie, ale tak układa strukturę spektaklu, żeby dla siebie zachować pewną dowolność. Tendencja do wycofywania się z roli dotyczy bowiem również choreografii, która początkowo miała wyraźnie ilustrować spięcie reżysera z trupą. Artysta wyjaśniał im:

(...) ja będę przemawiał na zasadzie kabotyńca, pijaka przy barze, a wy musicie mnie w jakiś sposób zgnieść, tzn. najpierw, tak od 1/3, tu [pokazuje miejsce, bo początkowo siedzą przy długim stole, jak w *Wielopolu, Wielopolu...*] tak się dosuwacie, żeby mnie przerzucać, a ja będę ciągle mówił, wy będziecie dogadywać, to dogadywanie mam tutaj, kilka takich [w notatkach, spisane już]. Pan będzie mówił [Mówca], tam będzie szła muzyka, tak że w końcu, jak ja już kończę, to jestem zupełnie, że tak powiem, stłamszony. O to chodzi (próba 1.).

⁴ Przykładów jest dużo, zwłaszcza z początkowego etapu pracy nad spektaklem, kiedy Kantor zmagał się jeszcze z koncepcją swojej postaci. Na przykład na 7. próbie, 7.10.1987, mówi – dość przypadkowe – słowa, pali papierosa, rozgląda się; ale na 9. próbie, 9.10.1987, chce jak najlepiej zsynchronizować się z głosem z taśmy i ćwiczy to, siedząc przy stoliku, próbuje też ograć to powtarzanie, ale potrząsa głową niezadowolony z efektu: „Muszę sobie sprawić lustro w domu. Nie mam lustra, naprawdę, a do lustra się robi miny przecież. Pan nie wie, jaką Pan minę robi?” (pytanie kieruje do aktora, który odpowiada, że oczywiście, nie wie).

To tłumienie Kantor wyobraził sobie jako ruch wahadłowy (funkcję opresywną pełniła również muzyka i zagłuszająca Kantora przemowa Jarmarcznego Mówcy). Na pierwszej próbie Kantor wstaje, prosząc, żeby dwie osoby popychały go między sobą jak wahadło. Potem wchodzi na stół razem z ambalązem (który zastąpiła czarna trumna, a już po premierze Panna Młoda), teatralnie kładzie się na błacie w momencie strzału, a jego „zwłoki” razem z kukłą są przekładane do wózczyka i wywożone za kulisy. Ostatecznie jednak Kantor siedzi przy stoliku knajpianym, a grupa aktorów otacza go, zachodzi z różnych stron, naciera, ale nie dotyka, choć w Mediolanie na próbie z 20 kwietnia 1988 roku, czyli tuż przed premierą, która odbyła się 23 kwietnia, Kantor niespodziewanie próbuje jeszcze raz fizycznego kontaktu: „Źle. Musi być z furją, ze złośliwością, z jakimś impetem. Żeby mnie zniszczyć. Żeby mnie zetrzeć do ziemi, żeby mnie wkopać do grobu. Ale Wy musicie to mieć. (...) Jak się tu ściskacie na środku, to ja będę w środku i – popchnij mnie!”. Aktorzy zaczepiają go więc, popychają, trącają. Na następnej próbie (próba 45.) odchodzi na bok i obserwuje całą scenę, żeby ponownie zrezygnować z tego wskrzeszonego niespodziewanie pomysłu. Kilka razy się zdarzyło, że chciał zobaczyć rytm i konstrukcję całości kadru, w którym był – albo pozostawiał wtedy puste miejsce, albo prosił jednego z aktorów, żeby go zastąpił.

Znów wymyka się ograniczeniom roli aktorskiej i sam może decydować, jakie gesty wykona, a jakich nie. Kantor narzeka, że nie umie zatrzymać miny i grać dwa razy tak samo – można jednak odnieść wrażenie, że nie akceptuje charakterystycznego dla pracy aktora wymogu powtarzania za każdym razem identycznej partytury, która sprawia, że aktor jest na przykład przewidywalny dla partnerów. Wyzwała się więc z takich interakcji słowno-ruchowych, zostawiając sobie w spektaklu miejsce na tę spontaniczność, którą miał w poprzednich inscenizacjach, będąc reżyserem stojącym z boku. Podejmuje zadania aktorskie⁵, ćwiczy je nawet z aktorami, ale zaraz porzuca.

Stopniowo rezygnuje z szerokich gestów i komentuje głos z taśmy tylko niedbałym, niemal lekceważącym ruchem ręki i dłoni (już na 12. próbie, 14.10.1987). Wcześniej stał, teraz siedzi przy stoliku z łokciem opartym na błacie (na tej próbie jeszcze chce coś „zagrać”, słowo „toast” podkreśla, unosząc do góry zapaloną zapalniczkę, ale to wydaje się już tylko w jego intencji żartem, nie propozycją). Nie reaguje też na strzał z kulomiotu, wychodzi powoli, lekko zgarbiony i zamyka za sobą drzwi.

⁵ Mam tu na myśli działania, które Kantor musiałby odegrać, jak każdy aktor, np. na pierwszej próbie Kantor wchodził z ambalązem na stół, staniał się i umierał po strzale z kulomiotu, następnie był przekładany przez aktorów do wózczyka i wywożony ze sceny. Warto odnotować, że instruując aktorów, jak mają grać, Kantor używa szerszych gestów, mocniejszego głosu, swoją rolę często markuje, zostawia „na potem”, aż na trzy próby przed premierą powie: „To jeszcze mamy trzy próby. I mam nadzieję, że w ciągu tych prób ja nauczę się grać” (próba 43.).

W Mediolanie, gdzie odbyła się druga część prób, jeszcze raz Kantor nagrywa odezwę. Słuchając własnego głosu, artysta odwija teraz lekko szal, który zawsze zarzucał, kiedy miał próbować swoją scenę, a na wymierzony w siebie strzał z kulomiotu uchyla kapelusza i kłania się (próba 39.⁶). Pomysł z uniesieniem kapelusza przetrwał w kilku powtórzeniach. Niedługo potem jednak Kantor prawie zupełnie przestanie reagować. Tak opisuje tę sytuację sceniczną w notatkach:

Jest jakaś społeczność, jest grupa, i jest obcy, który był kiedyś jakimś kapo. Grupa się od niego odłączyła. On przychodzi z pretensjami. Wszystkie nasze słowiańskie słabostki wychodzą. Nie ma wytłumaczenia dramatycznego. Zaczynają mnie lżyć. Są niuanse – od żałowania przez obojętność. Ustalają swój stosunek. Przesadny. W końcu takie lżenie kończy się egzekucją. A ja jak we śnie. Nie reaguję i wychodzę (próba 42.).

Koncepcja samej roli jeszcze nieco się zmieni, ale Kantor będzie już siedział, słuchając tekstu, a na strzał wstanie nieporuszony i wyjdzie. Na początku jego gesty są więc ilustracyjne, sceniczne, wzmacniają werbalny komunikat, jak przy okrzyku „toast”, później artysta już nie zarzuca szala wokół szyi ani nie podnosi kapelusza, tylko wsłuchuje się w rozbrzmiewające skądś słowa. Zmiana jego reakcji, a więc wyeliminowanie gestów komicznych, kabotyńskich, jak na początku zapowiedział Kantor („ja będę przemawiał na zasadzie kabotyńca”), skutkuje tym, że inaczej wyraża on swój stosunek do odezwy. W gotowym spektaklu widz będzie więc patrzył, jak Kantor poważnie i z przejęciem wsłuchuje się w siebie.

Zwróciłam uwagę tylko na jeden epizod zarejestrowany w nagraniach z prób, ale tę tendencję widać w ewolucji wszystkich scen⁷. Można w związku z tym zadać pytania: Dlaczego Kantor wycofywał się coraz bardziej? Co wynika ze zmian zachodzących na próbach? Po pierwsze, jak się wydaje, Kantor chciał grać z aktorami, ale coraz wyraźniej rozumiał, i zaznaczał to w roli, że nadal ma inny status niż pozostali bohaterowie spektaklu. Był taką postacią, która na scenie istnieje połowicznie, nie może się więc komunikować w ten sam sposób jak one między sobą. Po drugie, ograniczając aktywność swojej roli, Kantor świadomie wzmacniał jej siłę wyrazu, na tej samej

⁶ W Mediolanie Kantor skupił się najpierw na drugiej części spektaklu, na scenach, w których biorą udział także włoscy aktorzy i Ludmiła Ryba: przemarszu Pancernych Wiolinistów, części wokół *Powrotu Odysa*, Wielkim Ambalażu Końca Wieku.

⁷ Ciekawsza była też aktywność Kantora w tej części spektaklu, w której przybywa Odys: teatralnie, bardzo dokładnie oglądał przyniesiony mu przez Pomywaczkę kostium, brał płaszcz i kapelusz Odysa w ręce, wychodził, po czym prawie od drzwi cofał się do stolika i znów zajmował przy nim miejsce (np. próba 37.). Kantor dawał w ten sposób do zrozumienia, że kostium Odysa ewokuje pamięć o roku 1944, w którym odbył się spektakl *Powrót Odysa* w Teatrze Podziemnym. To wydarzenie łączy w jedno z datą śmierci w obozie Mariana Kantora, komponując w ten sposób artystyczną całość.

zasadzie, jak bezwładność czy bierność Panny Młodej i Odysa była kontrastem dla ekspresywności reszty zespołu Cricot 2. Od początku Kantor był ustawiony przeciw całej trupie, ale kiedy na wstępie grał razem z nimi tak, jak pokazują to pierwsze wersje scen, zniknął wśród aktorów. Na premierze zaś wszystko, co się dzieje, dzieje się wobec niego, a on jest w środku spektaklu i jednocześnie nadal z boku. Dzięki temu widzimy tego Tadeusza Kantora, którego on sam wykreował w poprzednich przedstawieniach (i nie tylko w nich) i który był dobrze rozpoznawany.

Kantor ogranicza swoją aktywność, eliminuje kolejne elementy gry, wymazuje siebie aż do tego momentu, kiedy przypomina postać, którą pamiętamy z niektórych fotografii pokazujących osobiste napięcie między twórcą a jego teatrem, lub tę osobę, która stała między sceną a widownią we wcześniejszych „seansach”. Rozwój tej osobnej roli w trakcie prób to tylko pozornie jej powolna degradacja. Liczy się bowiem budowanie relacji między artystą a tym, co dzieje się na scenie. W *Nigdy tu już nie powrócę* artysta wskazuje na różne, (na etapie prób czasem zbyt „pomysłowe”) aktorskie sposoby, że jest twórcą własnego teatru.

O ile wcześniej Kantor prowokował pytania, czy jest już w środku swojego spektaklu, czy jeszcze nie, o tyle w *Nigdy tu już nie powrócę* ta kwestia nie ulega wątpliwości. W spektaklu oglądanym z perspektywy prób pojawia się natomiast problem, czy Kantor jest w „roli”, czy poza nią, kiedy daje na scenie znaki aktorom.

Dopiero uważnie przypatrując się poruszeniom twarzy i nieznacznym ruchom dłoni Kantora, widzimy, że nadal, jak w poprzednich spektaklach, pokazują autentyczne emocje, a więc te, które rodzą się w wyniku przeżywania spektaklu, a nie takie, które były zawczasu przygotowane jako materiał sceniczny. Bardziej też służą one dyskretnemu, prywatnemu porozumieniu z aktorami, a zwłaszcza z akustykiem, niż komunikowaniu czegoś widzom. A – sądząc z nagrań prób – w punkcie wyjścia miało być zupełnie inaczej...

Pracując nad *Nigdy tu już nie powrócę*, Kantor wielokrotnie przypominał, że „on tu też gra”, a w związku z tym na scenie nie będzie mógł nikomu podpowiadać. Widać jednak w zarejestrowanym spektaklu, że drobnymi, spontanicznymi albo umówionymi znakami często to robi, podpowiada, zachowując się dokładnie tak, jak na próbach, kiedy ćwicząc swoją rolę, co chwila z niej wychodził, żeby przekazać uwagi reżyserskie. Trudno rozstrzygnąć, czy był to element roli, czy Kantor nie potrafił powściągnąć emocji wobec swojego teatru.

Ponieważ w coraz mniejszym stopniu był aktorem w *Nigdy tu już nie powrócę*, a coraz bardziej sobą, czyli inną, lecz „tradycyjną” rolą Kantora, zaczęło się w jego grze mieścić dyrygowanie spektaklem. Wielokrotnie na próbach zżyma się na to, że musi pokazywać, na przykład w momencie, w którym powinna zabrzmieć muzyka, mówi: „Ja nie mogę dyrygować. Pan

się musi nauczyć, bo ja gram. Ja nie mogę, jak stąd ja mam wyrażać pewną sytuację psychiczną, ja nie mogę panu dawać znaków (...)”. Jest kilka takich prób, podczas których Kantor walczy z zależnością aktorów od siebie, chce wybrnąć z sytuacji, do której się przyzwyczaili, nauczyć zespół samodzielności. Przypomina wtedy, że on również gra, aby za sekundę znów pokazywać im, kiedy mają ruszać z natarciem. Oczywiście, mówimy o teatralnej próbie, ostatecznie jednak pewne porozumiewawcze znaki zostały ustalone. Były one dyskretne i możliwe w sytuacji scenicznej. W *Nigdy tu już nie powrócę* Kantor balansuje między jednym a drugim, tak jak na próbach nie potrafi skupić się wyłącznie na sobie i swojej grze, nawet w tych scenach, w których rzeczywiście musi wejść w interakcję aktor – aktor. Być może twórca Teatru Śmierci uznał w końcu ten naddatek za wartość i prawdę o sobie.

Chciał przecież nie tylko zbudować rolę, lecz także opowiedzieć o artyście teatru. Teatru, będącego sztuką ulotną, która nie ocala twórcy. Na licznych fotografiach i w sfilmowanych spektaklach dobrze widać, co Kantor sam uważał za cechy relewantne własnej kreacji. W *Nigdy tu już nie powrócę*, tak jak i w pozostałych inscenizacjach, rola Tadeusza Kantora miała swój kostium, reżyserowane brzmienie głosu czy typowe dla Kantora gesty. Kapelusze i szale (a także marynarka czy płaszcz, kiedy specjalnie zakładał je do scen), użyte za każdym razem, kiedy sam zaczynał ćwiczyć, były mu niezbędne do wejścia w rolę. W *Cricot 2* nie próbowano bez kostiumów – i także Kantor tego nie robił. Ubiera się, zapina, zarzuca szal, czasem prosi o przyniesienie kapelusza i cierpliwie czeka, aż ktoś go znajdzie i poda.

Ale tym razem chodzi o wiele więcej niż o ukształtowany wizerunek. Powstaje bowiem intymny spektakl, kształtowany w żmudnym procesie twórczym, a zarejestrowane próby stają się w kontekście ukończonego przedstawienia *Nigdy tu już nie powrócę* poruszającym świadectwem „prawdy o artyście teatru”. Na jednej z prób Kantor skarży się: „Siedzę w nocy, spisuję, a nie ma nikogo, kto by mnie posłuchał”. Oprócz doprowadzenia do nowej premiery, Kantor chciał znaleźć sytuację, w której miałby możliwość podzielenia się swoimi przemyśleniami – na temat kondycji artysty w świecie, ale też na temat swoich relacji ze światem, z aktorami, na temat tego, jak tworzy spektakl, jak rodzi się sztuka, z czego powstaje. Częściowo udało się to uzyskać w skończonej inscenizacji.

Nie bez przyczyny jednak, zwłaszcza na tych próbach, na których pojawiają się inni operatorzy prócz Marka Stefańskiego, filmującego na zlecenie Cricoteki (np. ekipa filmowa Andrzeja Sapiji robiącego znany dokument *Powrót Odysa Tadeusza Kantora. Notatki z prób*), Kantor prawie zawsze wykorzystuje okazję i odczytuje notatki i manifesty aktorom. To jest bardzo charakterystyczne i świadczy nie tylko o tym, że próbuje utrwalić pewien model pracy z aktorami, ale że ważne jest dla niego przekazanie idei. Taśmy z prób zachowują przemyślenia artysty teatru.

Tadeusz Kantor wierzył, jak sądzę, że zarejestrowane próby najlepiej ocala prawdę o nim jako twórcy teatru. Filmowanie pracy nad przedstawieniem nie było tylko kolejnym sposobem na automatologizację, wynikało z autentycznej potrzeby utrwalenia tej aktywności twórczej, której nie pomieści skończony spektakl. Wydaje się, że Kantor, myśląc o tym, iż teatr jest sztuką ulotną, podejrzewał, że dłużej przetrwa spektakl utrwalony w fazie przygotowań. Być może wierzył też, że za jakiś czas więcej powie o Cricot 2 taki dokument jak zapis prób niż rejestracja wideo gotowego dzieła scenicznego.