

Katarzyna Fazan

Uniwersytet Jagielloński

Cienie polskiego Odysa. Wyspiański – Kantor – Grzegorzewski

1.

Homerycki Odys to nie tylko postać powrotnika, lecz także postać powrotna. W polskiej tradycji teatralnej bohater ten zaistniał w myśli i wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego i za sprawą siły oddziaływania jego wizji dwukrotnie pojawił się w polu imaginacji Tadeusza Kantora: w czasie wojny w roku 1944 w *Powrocie Odysa* oraz w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* z roku 1988. Ostatecznie też Odys – ponownie za pośrednictwem Wyspiańskiego, a także Kantora – zamknął dzieło Jerzego Grzegorzewskiego w roku 2005, w przedśmiertnej inscenizacji *On. Drugi powrót Odysa* z Teatru Narodowego w Warszawie.

Dramat Wyspiańskiego, do którego i Kantor, i Grzegorzewski odnosili się dość dowolnie, dysponował imaginacyjnością w niezwykłym wymiarze. Już od dawna nie tylko artystów, lecz także badaczy szczególnie zajmował ostatni akt sztuki z 1907 roku, skupiony wokół jaźni Odysa owładniętej dekrystalizującymi się halucynacjami. W trzecim akcie *Powrotu Odysa* wędrowiec na skalnym pustkowiu to ludzka wewnętrzność w stanie rozkładu. Kantor pisał o końcowym fragmencie dramatu:

Finałowa część/ w czystej konwencji symbolizmu/ roztacza imponującą panoramę pejzażu. Poszar-/ pany brzeg morski, dzikie skały,/ cmentarze, szkielety, czerepy,/ huczące spienione fale, wichry,/ głosy w powietrzu stanowią/ nocną scenografię, wypełnioną/ zimnymi symbolami mitologii – syreny, harpie, Kalipso, Łódź Charonowa, Duchy Umarłych, W gorączkowych majaczeniach/ Odysa, w tym wewnętrznym krajobrazie rozwija się/ film jego dzieciństwa,/ młodości, czynów bohaterskich, zbrodni, – nieodwracalnie i/ ku Niewiadomemu...¹

¹ Fragment pochodzi z partytury przygotowanej dla Denisa Bableta, maszynopis w zbiorach Cricoteki, przedruk [w:] T. Kantor, *Partytura sztuki Stanisława Wyspiańskiego „Powrót*

Kres życia po powrocie na Itakę to moment przywoływania zjaw przeszłości wraz z wyspą Syren, to konfrontacja z duszami przebywającymi w Hadesie, na co nakłada się klisza ostateczności: majaczy w niej kształt łodzi Charona – przewodnika zmarłych. Wojenna i tułacza przeszłość Odysa łączy się z kresem, nieodkupiona wina ludzka herosa zadającego mord z tajemnicą jego własnej śmierci. Dramat ten powstał u kresu życia Wyspiańskiego, na początku XX stulecia, przed I wojną światową.

Jak zauważono, mit Odysa szczególnie często powracał w sztuce XX wieku, wyjątkowo też obecność homeryckiego bohatera po II wojnie światowej nasiliła się w dramacie i na scenie. Według Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorna Odyseusz to prototyp nowoczesnego człowieka odczarowującego świat, ujarzmiającego siłą swego umysłu potęgę natury, żywoły historii i kultury. W micie o Odyseuszu – jak piszą autorzy *Dialektyki oświecenia* – dla wewnętrznej formy „organizującego się indywiduum” ważna jest „przestrzenna zmiana scenerii”². Można dopowiedzieć, że Odyseusz jako figura nowoczesnego wynalazcy, a więc także artysty, odrzuca królestwo archaicznych obrazów (wiecznych obrazów sztuki), które są pozorem – mogą one przetrwać tylko jako wyobrażenia przetworzona przez jego własną myśl. Odyseusz podejmuje niezwykle ryzyko: „Lecz gdzie niebezpieczeństwo,/ Tam i wybawienie” – piszą Adorno i Horkheimer, cytując Hölderlina. Wiedza, na której zasada się tożsamość Odysa, umożliwia mu egzystencjalną dynamikę, czerpie swą substancję z doświadczenia różności, odmiany, dekoncentracji: „(...) ten zaś, komu wiedza zapewnia przetrwanie, najśmielej też naraża się na niebezpieczeństwo śmierci, ono bowiem hartuje go i umacnia do życia”³.

Odyseusz przybywa do Itaki jako poskromiciel obrazów świata, jednak w wewnętrznej rzeczywistości to, co ujarzmił, powraca w nowej postaci, zabarwione zarówno jego siłą, jak i winą. Odyseusz jest w tym ujęciu prototypem jaźni, która dokonuje odczarowania świata, ale czyni to kosztem własnego „ja” – z siebie czyniąc ofiarę. Skuteczność jego działania sprawia, że może uzyskać chwilową jedność osobową za odpowiednią cenę: sam musi dokonać rozpoznania własnego dzieła przed jego kresem, sam musi podjąć wysiłek rozliczeniowy.

Kantorowski spektakl *Nigdy tu już nie powrócę* oraz *On. Drugi powrót Odysa* Grzegorzewskiego mogą być wizjonerskim komentarzem tej filozoficznej tezy. Oba spektakle noszące w swym centrum aluzje do utworu Wyspiańskiego zostały właściwie w całości utkane z powrotów, powtórek,

Odysa?. *Teatr Podziemny 1944 rok* [w:] idem, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, Pisma, t. I, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 92–93.

² M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 55.

³ Ibidem.

z ponowienia, z obrazów minionych nawiedzających artystów w stanie szczególnie pojętego kryzysu i kresu. Potencjalna odwracalność Eliotowskiej frazy „In my beginning is my end” sprawia jednak, że tam, gdzie śmierć, tam źródło tworzenia, tam, gdzie niebezpieczeństwo, tam ratunek i wybawienie, tam, gdzie ludzka wina, tam artystyczne spełnienie.

Kantorowskie przeżywanie własnej śmierci w *Nigdy tu już nie powrócę* ciekawie skomentował Mieczysław Porębski, pisząc, że było to jak przygotowanie do scenicznego samobójstwa na wzór desperackiego aktu Gustawa z IV części *Dziadów*. Podobnie dla Grzegorzewskiego temat wygasającego życia został włączony w autotematyczny wymiar widowiska, w którym Odys to On – główna postać autotematycznego przedstawienia – wprowadzona do *Drugiego Powrotu Odysa*. Pierwszym gestem obu starzejących się twórców, którzy pomimo poczucia wyczerpywania się sił wciąż nieustraszenie poszukiwali form sztuki jako warunku własnego trwania, stało się niezwykle przypomnienie wojennego spektaklu Tadeusza Kantora i jego Teatru Podziemnego. Paradoksalnie – fragmentaryczna i niepełna pamięć tamtego widowiska zapłodniła niemoc. Powrót do wojennego Odysa Tadeusza Kantora, przedstawienia, którego mottem stała się słynna fraza „do teatru nie wchodzi się bezkarnie”, pozwolił – jak mi się wydaje – podjąć szczególne ryzyko artystyczne: obcować z twórczą niemocą przejawiającą się w formie obsesyjnej powrotności elementów własnego dzieła, jakby na dowód tego, że tam gdzie niebezpieczeństwo, klęska powtórzenia i powielenia oraz zagrożenie śmiercią, tam wybawienie, którym może się stać ponowienie czystego aktu kreacji. Decyzja artystów przywołania inscenizacji wojennej prowokuje, by do niej na moment powrócić.

2.

Pierwszy spektakl Kantora zrealizowany pod hitlerowską okupacją w Krakowie to inscenizacja wielokrotnie przez niego wspomniana i zmitologizowana. Obok Kantorowskiej formy pamięci, wzbogacanej (czy mistyfikowanej) jego późniejszą świadomością, zachowała się także seria zdjęć. Jak pisał Mieczysław Porębski: „Ocalała dokumentacja fotograficzna samego przedstawienia to już tylko c i e n i e, jakże sugestywne w swym amatorskim niedopowiedzeniu, na granicy realności”⁴ [podkreśl. K.F]. Fotograficzne obrazy manifestują obecność nieobecnego. Zbiór ten jest dobrą reprezentacją inscenizacji: nawet jeśli nie oddaje on w pełni rzeczywistości spektaklu, jest adekwatny do sposobu potraktowania postaci głównego bohatera dramatu, którego wejście (podobno niemal niedostrzeżone) otwierało przedstawienie.

⁴ M. Porębski, *Deska. Świadectwa – Rozmowy – Komentarze*, Warszawa 1997, s. 27.

Kantor powie w partyturze – rekonstrukcji pisanej dla Denisa Bableta wiele lat później, bo w 1975 roku, już po *Umarłej klasie*: „Od drzwi, powoli, bardzo ciężkim krokiem, w zabloconym szynelu, w żelaznym hełmie, opadającym na oczy, jak cień wchodzi Odys”⁵ [podkreśl. K.F.]. Obraz jest cieniem rzeczywistości – powiada stara Platońska metafora, co zostało wkalkulowane w sposób powoływania do bytu głównego bohatera. (Na marginesie warto zauważyć, że także w dramacie Wyspiańskiego Odys jest cieniem i idolem – dla niego samego nierozstrzygalne staje się to, czy jest żywy, czy umarty)⁶. W pamięci o wojennej inscenizacji Kantora doszło do swoistego pojednania rzeczywistości z cieniem, rzeczywistości z obrazem. Zdjęcie Tadeusza Brzozowskiego w roli Odysa to prototyp aktorskiej kreacji następnych przedstawień Kantora: „Odys obrócony tyłem, skurzony, stanowi milczącą, nieforemną, nieruchomą bryłę, zlewającą się z innymi przedmiotami”⁷. Jest on żołnierzem, o którym w późniejszym czasie, pracując nad spektaklem *Wielopole, Wielopole*, Kantor napisze, że to model aktora: obcego, oddzielonego od nas granicą śmierci.

Kantor przywoływał te obrazy, szkicując miejsce gry: „To nie była scena z dekoracjami, na której dzieje się akcja, tylko to był pokój specjalnie przyrządzony, zdemolowany, odpowiednio umakijowany; i to było dzieło. I aktorzy i widzowie byli w środku”⁸. Mieczysław Porębski nie do końca zgadzał się z Kantorowskim przekonaniem, że wojenny *Powrót Odysa* był krokiem ku zdecydowanej ascezie estetycznej, twierdząc, że owa „bieda” – była w gruncie rzeczy bogactwem form i pomysłów inscenizacyjnych. Kantor jednak ripostował: „Dla sztuki najbardziej znacząca jest bieda, nie bogactwo. Jeśli nawet obrazy bogate, to od środka są one bardzo biedne”⁹. Na fotografiach zachowały się kadry przestrzeni, obrazy jej ciasnej pustki, grup postaci, pojedynczych bohaterów. Nie ma tu widzów, został ujednolicony, monochromatyczny koloryt czarno-białego wizerunku. Seria zdjęć, jeśli ma być dokumentacją niezwykłego odkrycia Kantorowskiej nagiej, biednej rzeczywistości, jest jej czarno-białym cieniem, co nie jest kwalifikacją degradującą – albowiem jak twierdzi Man Ray, cień jest tak samo ważny jak prawdziwy przedmiot¹⁰.

Wydrążenie, wewnętrzna pustka – to jakby pierwszy ruch prowadzący do odczarowania, które jest także desymbolizacją. Wojenny spektakl Kantora kazał porzucić zarówno secesyjne jak i konstruktywistyczne para-

⁵ Ibidem, zob. przypis 1.

⁶ Piszę o tym w *Odys i jego sobowtór*, zob. K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański–Leśmian–Kantor*, Kraków 2009.

⁷ M. Porębski, *Deska*, s. 62–63.

⁸ Ibidem, s. 96.

⁹ Ibidem, s. 104.

¹⁰ Cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 51.

metry scenografii (pierwsze szkice do *Odysa* były utrzymane w duchu konstrukttywizmu i Bauhausu). Był także aktem wymazania metaforycznych naleciałości poetyckiej wyobraźni Wyspiańskiego. Spektakl ten stał się ponadto zderzeniem resztek dawnego teatru używającego antycznej stylistyki (choćby w postaci masek-Kurosów noszonych przez zalotników) z przecuciem nowoczesnej estetyki „biednej rzeczywistości” reprezentowanej przez brudny wojskowy szynel i głęboko zsunięty na oczy wermachtowski hełm bohatera zagrożonego wojną. Inscenizacja związana z konkretnym dramatem osadzonym w mitologicznej przeszłości silnie ten utwór spreparowała. Dokładnie nie wiemy, co zostało z tekstu. Warstwy dialogowej nie udało się zrekonstruować, a równocześnie wspomnienie obrazów, owe fotografie-cienie spektaklu, okazały się silniejsze od pamięci brzmień.

Można jednak zauważyć, że obrazy w wojennej inscenizacji miały charakter linearny i nawet jeśli powstawały na ruinie zredukowanego tekstu, był to spektakl składający się z sekwencji budujących spójną fabułę. Dopiero w końcowej części przedstawienia następowało zawieszenie logicznej, przyczynowo-skutkowej akcji. W obrazach finałowych dokonano się charakterystyczne „wessanie” ostatniego aktu *Powrotu Odysa*. Ten koniec to pewien moment wewnętrzny, psychiczny, Kantor zrekonstruował go po latach w następujących słowach:

Aktor grający Odysa
pozostaje sam, osaczony przez
wizjów ze wszystkich stron,
na opuszczonych miejscach
akcji rozgrywający
swoje ostatnie,
Rozrachunki.

W tym zapisie akt ostatni sztuki Wyspiańskiego wymieniony na jednolity obraz został pozbawiony dekoracyjności poetyckiej wizji. W oryginalnym dramacie Odys w majaczącej łodzi zmarłych, która płynie w „zaświaty”, „w zapomnienie”, widzi ratunek: „biegnie w morze”. „U Kantora nie ma gdzie biec. Zostaje. Przywiera plecami do ściany, w kąt, jak zagnany szczur”¹¹. Ta zmiana doskonale odzwierciedlała poczucie wojennego zagrożenia, ostatecznej niemocy w obliczu śmierci.

W czasie wojny Kantor odkrył teatralną efektywność metody wykreślenia tekstu dramatycznego. W późniejszej pamięci o inscenizacji z 1944 roku doszło do jeszcze silniejszego wymazania konstrukcji poetycko-dramatycznej ostatniego aktu, który we wspomnieniu zastąpiony został cieniem Odysa – jego wizerunkiem-idolem kontemplującym wobec kresu duchowe prawdy rozwijane jak „wewnętrzny film”.

¹¹ M. Porębski, *Deska*, s. 157.

3.

Powrót Kantora do inscenizacji Teatru Podziemnego przy okazji *Nigdy tu już nie powrócę* był wielokrotnie opracowany. Warto mu się jednak przyjrzeć raz jeszcze w kontekście przedstawienia Jerzego Grzegorzewskiego, by wyłonić w rysujących się artystycznych filiacjach zarys pokrewnego procesu twórczego, prowadzącego do indywidualnych rozwiązań.

Porównanie spektakli Kantora i Grzegorzewskiego można by jednak zacząć paradoksalnie... od przywołania zbieżności w odbiorze obu inscenizacji. *Nigdy tu już nie powrócę* po pierwszych polskich przedstawieniach zostało wpłątane w dyskusję związaną z ostentacyjną nieoryginalnością inscenizacji. Kantor szczególnie przy okazji tego przedstawienia naraził się na zarzuty powtarzania, eksploatawania raz już użytych technik scenicznego stwarzania i obrazów. Artysta spotkał się z wyrzutami, że epatuje rozpadem struktur sztuki i kultury, że został zatrzęsnięty w kręgu skostniałego repertuaru repetycji i autocytatów¹².

Nawet najwięksi obrońcy wielkości Grzegorzewskiego zauważyli, że jego ostatnie przedstawienie grzeszy szkicowością. Zarzucano artyście pośmiertnie, że spektakl nie został ukończony, że jest zredukowany estetycznie, naszpikowany autocytatami, a w jego wymiar autotematyczny została wprowadzona niemoc scenicznego tworzenia. Wspominano o szwach, dysonansach, rozbiciach, fragmentaryczności. Spektakl był też „żenujący” ze względu na jego ekshibicjonistyczny charakter, albowiem scenariusz Antoniny Grzegorzewskiej (córki reżysera) eksploatował intymność, był ekspresją wprowadzającą temat ludzkich słabości artysty, jego alkoholizm.

Oba przedstawienia miały jednak swych obrońców. Jan Kłossowicz uznał, że *Nigdy tu już nie powrócę* zostało szczególnie naznaczone nieoczywistym nowatorstwem, budowanym poprzez wykorzystanie zużytych wcześniej przedmiotów i scen¹³. Jak podejrzewał krytyk, niewątpliwym paradoksem kolejnej inscenizacji Kantora, a równocześnie jej wielkim atutem, było artykułowanie realnych odwołań do zasobów własnego dzieła. Dzięki zastosowaniu techniki cytatów, którymi okazują się konkretne, zmateriaлизованe przytoczenia sytuacji, przywołania postaci scenicznych oraz obiektów plastycznych, udało się wytworzyć poczucie dokumentalnej nieomal prawdy. Przedstawienie obfitujące w te chwytły określi później Krzysztof Pleśniarowicz mianem autorepliki¹⁴.

¹² O recepcji tej piszę w *Autokreacja czy autoplagiat*, K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci*.

¹³ J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 177.

¹⁴ K. Pleśniarowicz, *Wyspiański w teatrze Kantora. O dwóch wersjach „Powrotu Odysa”: z 1988 i 1944 roku* [w:] *Stanisław Wyspiański – studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1994.

Fotograf Wojciech Plewiński, wskazując na przesłanie obrazów w ostatnim spektaklu Grzegorzewskiego, mówił: „narzekano, że są niespójne, ale one miały sens, własny przekaz, pokazując w kawałkach ten świat, jakby na pożegnanie...”. Ewa Bułhak – odpierając sądy o ostatnim spektaklu Grzegorzewskiego jako dziele nieukończonym, dała niezwykle ciekawe świadectwo „roboczego toku myślenia” Grzegorzewskiego. Znać w nim zarówno metodę powtórzeniową, czerpiącą z własnej przeszłości w postaci wspomnień, jak i „zapożyczeń” z własnych dzieł. „Z pewnym uporem Grzegorzewski powracał (...) do zasadniczych wątków – wojna, salon, w którym odbywa się próba ‘Powrotu Odysa’, Ojciec i piekarnia, w której palą się obrazy, Wyspa Umarłych (Stanisław Wyspiański) i Zamek Księcia Sinobrodęgo”¹⁵. Radykalną zmianą stało się w przypadku tej strategii wprowadzenie tekstu Antoniny Grzegorzewskiej, który okazał się ostatecznie rozbudowanym szkieletem-monologiem wykonywanym przez Jerzego Radziwiłłowicza – Onego. To przejście od *Drugiego Powrotu Odysa* do *Onego. Drugiego powrotu Odysa* jest woltą; do pewnego stopnia można ją porównać do gestu Kantora, który po pierwsze usadowił się w centrum na scenie *Nigdy tu już nie powrócę*, po drugie oddał sobie głos – wprowadzając nagrany monolog. Kantor przemawia i jest obecny dosłownie. Grzegorzewski identyfikuje się z „wariantami” własnej osoby, wpisuje w aktorską kreację Jerzego Radziwiłłowicza (Onego) i w cień Odysa granego przez Wojciecha Malajkata, artystę-reżysera, postać swobodnie wmontowaną w narrację inscenizacji. Grzegorzewski mówił – jakby wprost odwołując się do przywołanych przeze mnie zdjęć z wojennej inscenizacji Kantora – że Odys to milczący towarzysz twórcy, „zapomniany fotos minionego wieku”. Decyzje obu artystów dowodzą włączenia konstrukcji i sygnałów podmiotowych w obręb spektaklu, tym samym Odys patronuje tu tematowi głęboko osobistym – własnym węzłowiskom psychicznym i artystycznym.

Pokrewne wydają się też pewne aspekty procesu twórczego, do którego można mieć dostęp poprzez zapis prób w przypadku Kantora, oraz relacje i wspomnienia współpracujących z Grzegorzewskim artystów. Kantor od początku chciał wprowadzić Odysa (jako bohatera i jako tekst Wyspiańskiego) w postaci strumienia własnej pamięci krystalizującej się stopniowo w trakcie prób. Pojawienie się Odysa miało zagwarantowane być procesem wspominania, mobilizowanym fermentem nowych pomysłów, wspomaganym aktorskimi improwizacjami. Wiele elementów – scen, sytuacji, rozwiązań – było tuż po uzyskaniu odrzucanych, zastępowanych nowymi. Inne były w różnych – nieoczekiwanych wstępnie – kierunkach rozwijane. Podobnie postępował Grzegorzewski. Pierwotne projekty były wycierane, a pustka, która po nich zostawała, powidokowe miejsca ulegały wypełnieniu

¹⁵ E. Bułhak, *Drugi powrót Odysa*, „Notatnik Teatralny” 2006, nr 42.

nową materią. Przypomnieć oczywiście warto, że obaj artyści sceny w jakimś sensie pracowali także jak malarze – studia traktowali jak istotną drogę do ostatecznego dzieła, przemalowywali „obrazowe” powierzchnie inscenizacji wielokrotnie, wprowadzali warstwy – rozbudowując tektoniczną strukturę inscenizacji, nanosili zróżnicowane laserunki. Oprócz tego tworzyli indywidualne zapisy, korzystając na próbach ze szkiców i notatek rozrastających się na kształt kłacza.

Zarówno w spektaklu Kantora, jak i Grzegorzewskiego została odrzucona fabularna oś dramatu. Mit Odysa jako opowieść o powrocie na Itakę mający w nim niewyraźnie, został akt ostatni, który uległ wymazaniu, a na jego palimpsestowej strukturze obaj twórcy rozwinęli swą autonomiczną grę rozrachunkową, której głównym tematem stało się rozliczenie z własną przeszłością artystyczną i egzystencjalną, połączone z nieostrym obrazem śmierci, halucynacyjnym przecuciem kresu. Obrazy anektują i zastępują rzeczywistość słowa i to one w pierwszym rzędzie decydują o tym, co jest powiedziane, choć warstwa werbalno-poetycka obu spektakli jest niezwykle nośna w oryginalnych formach rytmicznych i głosowych, spojonych ze znakomitym aktorstwem.

W obu przypadkach akt reżyserski stał się gestem rapsodycznym, scalającym różne formy pamięci. Pamięć egzystencji, wizje i sytuacje osobiste oraz teatralne, postaci sceniczne i dramaturgiczne zawężenia, mające swą genezę w artystycznej przeszłości, w spektaklach minionych, zostały na osobliwych prawach wprowadzone do wnętrza oryginalnych inscenizacji, w strukturę, która miała nową i odrębną ontologię, inną podstawę momentalną. Jej elementarne parametry to poczucie dokonanego losu ludzkiego i artystycznego, który wzbudza niepewność i mnoży wątpliwości, wynikające z niespełnienia i przecucia śmierci. W obu spektaklach Kantora i Grzegorzewskiego został zastosowany chwyt teatru w teatrze. Sprzyja on budowaniu wewnętrznych ram. Zwielokrotnia obrazy o cieniu i odbicia, tworzy z nich układy szkatułkowe.

W przypadku inscenizacji Kantora pojawienie się Odysa było przygotowane przez inne „powroty”. Wraca więc w strukturę zaduszkową zaczerpniętą z *Dziadów* Mickiewicza i z *Wesela* Wyspiańskiego cały korowód cricotowych postaci. Bohaterowie minionych inscenizacji dramatów Witkacego (np. Kurka wodna z Wana, Księżna Kremlńska, Apasz, dwaj Chasydzi z deską ostatniego ratunku, Gimnastyk) w poszukiwaniu swego autora przybywają do podrzędnej knajpy, rygorystycznie zarządzanej przez karczmarza-stróża porządku i jego posługaczkę. Ponadto pojawiają się pseudocytaty sytuacji i form wypowiedzi z wcześniejszych spektakli – na przykład repetycja wyliczanki imion z *Umarłej klasy*, taniec biskupów z *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, zaślubiny jako sytuacyjna aluzja do *Wielopole, Wielopole*. Strategia operowania przytoczeniami nie jest mechanicznym powtórzeniem. W świe-

cie tym Ulisses (a raczej jego imię) krąży wśród wciąż transformujących bytów, łącząc się z ich kondycją – może być zarówno manekinem ojca, wojennym uniformem rozpostartym na stelażu w kształcie krzyża, rolą połączoną z kostiumem, w którą na siłę wciśnięty zostanie oberżysta. Ulisses staje się także samookreśleniem Tadeusza Kantora – artysty, pozostającego na scenie w poczuciu ostatecznej samotności.

W przedstawieniu Kantora pojawienie się Odysa zostało związane z szynalem, który staje się uniformem identyfikacji z postacią Ulissesesa. Pojawia się też próba zainscenizowania ułamkowych relacji z dramatu Wyspiańskiego. W spektaklu Grzegorzewskiego obok sygnałów obrazowych jest tekst – strzępy monologu Odysa Wyspiańskiego, przechodzącego z ust do ust. Ten, kto je wypowiada, nosi na sobie przekleństwo bohatera, którego Wyspiański za Dantem umieścił w piekle, a obaj dwudziestowieczni reżyserzy w piekle własnej świadomości.

Teatr wewnętrzny pozwala Grzegorzewskiemu łączyć swobodne asocjacje, w których zostają zmieszane łódzkie obrazy jego dzieciństwa, wspomnienie wojny z obrazami wyniesionymi z własnych lektur i okruciami minionych inscenizacji. Nie sposób ich wszystkich wymienić. Odys Wyspiańskiego zespala się tu z Ulisesem Joyce'a, przestrzeń Bloomsalem łączy z ulubionymi toposami artysty – Wenecją i Amsterdamem, pojawiają się kolaże ruin teatru na wyspie (z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego) ze śmietnikami z *Końcówki* Becketta. Odys jako On – to także Konsul z *Powolnego ciemnienia malowideł* oraz Wyspiański – z inscenizacji *Studium o Hamlecie*.

W inscenizacji Grzegorzewskiego zostaje ponadto przywołane wcielenie Kantora reżysera (Jan Englert) w sytuacji, która jest jakby groteskową repliką inscenizacji z Teatru Podziemnego, gdzie wystawia się tekst Wyspiańskiego. Kantor to równocześnie Sinobrody, a – jak przypomniano – Grzegorzewski szczególnie fascynował się *Zamkiem Sinobrodego* Beli Bartoka z 1963 roku z Opery Warszawskiej, z dekoracjami wykonanymi przez Tadeusza Kantora...¹⁶.

Zwraca uwagę ambalazowa konstrukcja obrazów w przywołanych spektaklach – przypomina się tu głos Kantora: nawet jeśli obraz bogaty, to w środku pusty. Sceniczne wizje stają się obrazami potencjalnymi – zależą od stanu umysłu widza, a także od jego pamięci – możliwości przywoływania niegdysiejszych spektakli, umiejętności deszyfrowania kulturowych asocjacji. Nawet jednak jeśli te – w jakimś sensie – erudycyjne warstwy przedstawień nie trafiają na odbiór dekodujący w pełni ich odniesienia, siłą oddziaływania staje się emocjonalna moc inscenizacji dotyczących fundamentalnych kwestii eschatologicznych. W obu przedstawieniach teatr to sfera przejścia, miejsce łącznik: od życia do śmierci.

¹⁶ R. Węgrzyniak, *Teatr Polski*, „Notatnik Teatralny” 2006, nr 42.

5.

Już w wieku XIX w różnych ideach filozoficznych i estetycznych pojawia się myśl o obumaraniu sztuki, która jest pojmowana jako proces atrakcyjny dla samej artystycznej reprezentacji. Treścią sztuki może być jej własna przemijalność, a także nietrwałość, względność jej form. Temat ten zostaje zmanifestowany w obu spektaklach. W przedstawieniu Grzegorzewskiego wprost mowa o „zbędnych bohomasach” (z jego przetworzenia *Onych*, w *Tak zwanej ludzkości w obłądziej*), pojawia się też wizja płonących w piekarni dzieł sztuki.

Dynamiczną opozycją obrazowej iluzji i rzeczywistości, które wzajemnie się likwidują, Kantor zajmował się szczególnie intensywnie w swych dwóch ostatnich przedstawieniach z Teatru Śmierci – w *Nigdy tu już nie powrócę* oraz w *Dziś są moje urodziny*. Zauważmy: gotowy i spełniony teatralny obraz nawet jeśli odnosi się do nieobecnego – przywołuje ślady, tropy swych minionych wcieleń i urzeczywistnień – posługuje się czasem teraźniejszym i żywą obecnością (aktorskim, osobowym poświadczeniem). A zatem obecność i nieobecność są tu z sobą silnie splecione. Istnieją jako opozycyjna jedność, która może zostać wypowiedziana przez nietrwałe wizje sceniczne, w ich wieloznaczej postaci.

Tak więc to, co zaczerpnięte z obumarłych struktur dawnych przedstawień, ulega na moment powtórzeniu, re-kreacji, choć nad procesem tym, nieustannie – jakby na drwinę – ciąży fraza pojawiająca się w spektaklu Kantora, ironiczne zdanie, przekonujące o tym, że zostaje już tylko „obliźywanie się resztkami”. A jednak ta ucztą z nieswieżych dań może wywołać „cud regeneracji”, o czym przekonuje spektakl Grzegorzewskiego, postulując „szczodrość ponowienia”. Jak mówi On u Grzegorzewskiego, „to, co nie powraca, nie było warte, aby się narodzić”.

Przy okazji obu przedstawień można wspomnieć o charakterystycznej metodzie twórczej pojawiającej się w sztuce wysokiego modernizmu, która była bliska na przykład Samuelowi Beckettowi. Kieruje nią wyjątkowy imperatyw artystyczny: twórca musi dochować sobie wierności, trwać przy własnym teatralnym modelu, a równocześnie wykraczać poza swe własne pojęcia, posuwać się naprzód i powtarzać. Gest dreptania w miejscu w *Godocie* – pisze Adorno – staje się adekwatną figurą tej techniki, dzięki której „pełnia momentu odwraca się w nieskończone powtarzanie, konwergując z nicością”¹⁷. Silna staje się tu momentalna re-aktywacyjna i recyklingowa siła „końca”, końcówki. Przywrócenie własności swego dzieła prowokuje do obserwowania tego, jak sztuka zmienia się w siebie samej. Ten akt poznawczy wiąże się z ewolucją form ekspresji, co na ogół obser-

¹⁷ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 57.

wujemy w skali procesów kulturowych. Tu jednak w obrębie jednostkowej twórczości artyści zaryzykowali: zechcieli obserwować prawa dynamiki własnego tworzenia, jego energię postępu i jego obsesyjność czy wręcz jałowość.

I Kantor, i Grzegorzewski, konstruując zawartość zmysłową swych obrazów, sięgali po nagą faktyczność, realność materii, konkretność prawdziwego przedmiotu. Obaj dysponowali charakterystyczną umiejętnością, by rzeczy oglądać inaczej. Obrazy z ich ostatnich inscenizacji to reprezentacje poszukujące – mimo wszystko – a u r y, cechy sztuki wysokiej. Dwaj twórcy polskiego teatru dogłębnie poznali siłę konstruktywizmu i awangardy, konsekwencje procesów modernizacyjnych wieku XX, próbowali jednak w swej fazie ostatniej, w obrębie spektaklu odzyskać cudowną aurę obrazu, powtórzyć jego magię, zbliżyć się do tajemnic. Auratyczność korzysta z obiektów świata odczarowanego, jednak nie do końca godzi się na fakt odczarowania. Takie konstruowanie przedstawienia staje się grą o sztukę wzniosłą, która nie zmierza do patosu, lecz do cech negatywnych, takich jak: amorficzność, ciemność, nieokreśloność i nieprzedstawialność. Obraz kieruje widza w głąb ciemności. Równocześnie pojawiają się tu akty niszczenia reprezentacji – negowania jako reakcji na fałszywą i złudną nadzieję, że sztuka niesie trwałe/nieśmiertelne przesłanie. Zaburzenie aury dzieła wiąże się z podważeniem idei jego niepowtarzalności i jego wieczności.

I Kantora, i Grzegorzewskiego kojarzono z pewną fazą polskiego teatru, którą odcinano od nowych tendencji inscenizacyjnych, szczególnie tych pojawiających się po roku 1990. Gdyby jednak problem owej różnicy i pokoleniowego zerwania odnieść w tym momencie tylko do strategii budowania obrazu scenicznego jako ekwiwalentu wewnętrznego widzenia/poznania oraz do odkrycia możliwości i siły autorskiego teatru postdramatycznego – zerwanie to nie będzie tak oczywiste. Szczególnie wyraźnie umacnia mnie w tym przekonaniu ostatnie doświadczenie teatralne: *Koniec* Krzysztofa Warlikowskiego. Spektakl z 2010 roku w moim pojęciu to osobna i oryginalna kontynuacja owej wątlej, niezwykle elitarnej linii dramatyczno-teatralnej, dla której punktem wyjścia staje się wewnętrzna gra artysty z własną twórczością, ponowienie jej węzłowych problemów w obrębie jednego spektaklu, które nawiedzają artystę w postaci halucynacji, powtarzalnych klisz własnych dzieł udzielanych widzowi w scenicznych obrazach. Ponownie można by mówić o akcie rozrachunkowym, o modelu widowiska autotematycznego, w którym twórca dokonuje sądu nad sobą. Również w *Końcu* Warlikowskiego wyraźnie próba ta emanuje tonacją nostalgiczną, naraża na bezsilność władzy przedstawiania, wyrażając się w niemożności adekwatnego, spójnego oddania rzeczywistości, a także zmaconych głębin pamięci i nieświadomości. Inscenizacja Warlikowskiego jest swobodną kompozycją różnych tekstów. Nie ma tu *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego, jest jednak te-

mat Odysa zaczerpnięty zarówno z Odysei, jak i z *Elizabeth Coesthelo* Johna Maxwella Coetzeego. Mit zostaje związany z głównym bohaterem inscenizacji wyprowadzonym z *Procesu* Franza Kafki. W spektaklu tym będącym złożonym projektem autotematycznych odniesień, gdzie Józef K. pełni funkcję porte-parole reżysera, mit antyczny, archetyp sytuacji, w której Odys był wystawiony na pokusy, opierał się śmierci i zstąpił do otchłani, staje się strukturą odnoszącą do sytuacji artysty. Widz zostaje wciągnięty do świata pułapki, gdzie wraz z reżyserem doświadcza powrotnych obrazów jego sztuki, które nadciągają we wciąż nowych wcieleniach i wariantach, moc sztuki widziana jako siła stwarzania jest nieustannie kwestionowana przez zagrożenie nietrwałością materii teatru, niepewnością co do skuteczności jej podmiotowych konstrukcji.

Horkheimer i Adorno przekonują:

Ziemią obiecaną Odysusza nie jest królestwo archaicznych obrazów. Wszystkie obrazy jako cienie w świecie zmarłych ukazują mu wreszcie, czym naprawdę są: pozorem. Odysusz uwalnia się od nich: rozpoznał ich martwość (...). potęga mitu może przetrwać tylko jako wyobraźnia siła przetworzona przez ducha¹⁸.

Jak zauważył Hans Belting: „udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, *a priori* ujmowane przez nas w obrazach. W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako „pan i władca” swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako „miejsce obrazów”, które okupują jego ciało: jest wydany na łup obrazom, które sam wytworzył, nawet wtedy, gdy stale ponawia próby zapanowania nad nimi¹⁹.

W dwóch przedstawieniach Kantora i Grzegorzewskiego – a do pewnego stopnia także w marginalnie przywołanej tu inscenizacji Warlikowskiego – ujawnia się fenomen teatralnej kreacji, która zapanowuje nad swym twórcą, przejmuje nad nim władzę. Z drugiej jednak strony obrazy powtórzone tyleż przywołują własną strategię artystyczną, co demonstrują jej destrukcję, dysponują energią ambiwalencji: odślaniają jej potęgę i jej bezsilność, kierują ku możliwościom epifanii i odkrywają jej utopię. Konstruują także prawdę o niemożliwej reprezentacji – świat (także przestrzeń wewnętrzna) może być raczej zademonstrowany w dekompozycji niż kompozycji, w rozpaczliwym geście chwilowego zszywania luźno zespolonych obrazów. Na wejście w tajemnicę pozwala fragmentacja linearności. Linearność pojawiła się jeszcze w wojennym *Powrocie Odysa* – w jego powojennych powrotach została zarzucona. Wedle Gilles’a Deleuze’a akt taki stwarza szansę na ekspresję ludz-

¹⁸ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, s. 81.

¹⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 13.

kiej umysłowości i percepcji²⁰. Ustawiczne rozwidlenia, naruszenie przyczynowości w kreowaniu narracji obrazowej sprzyjają odsłanianiu intymności, treści wewnętrznych, kalejdoskopu ukrytego widzenia. To widzenie udzielone widzom na moment to mrok, a jak mówił On-Grzegorzewski, „w ciemności istnieje wielość”.

²⁰ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 74–77.