

Tadeusz Kantor i iluzja powtórzenia¹

ABSTRACT. Dobrowolski Piotr, *Tadeusz Kantor i iluzja powtórzenia* [Tadeusz Kantor and an illusionary repetition]. „Przestrzenie Teorii” 8, Poznań 2008, Adam Mickiewicz University Press, pp. 105-122. ISBN 978-83-232187-5-3. ISSN 1644-6763.

The article deals with a category of repetition. This category is used as an artistic technique by Tadeusz Kantor in his unique theatre performances. The author analyzes an aesthetics' agenda of its practical use. The category is shown in a philosophical perspective of Søren Kierkegaard's, Gilles Deleuze's and Henri Bergson's writings. Cricot 2 theatre late performances (called Theatre of the Memory) were repeating Kantor's personal past and his family's history by re-playing it onstage. An artistic attempt was about to form actors' gestures and activities in a shape of one's memories. A problem, that a director had to deal with was connected with a deformation and a blur of remembered pictures. Each one of these faint pictures was under an influence of passing time and experiences that came with it. Another kind of distortion was made by actors, that were unable to embody the people from the past. Kantor's artistic imagination could make a single picture that was taken from the past (e.g. as a photograph) alive. Memory of the artist, prompted by a prosthetic celluloid device was reawakening to alternative existences of the people that have passed by. Theatre inspired the repetition that introduced a difference to an original. Continuation of one's life that was retaken leads to a development of a repeated gesture and an object that opens a new field of its meaning. Infinite repetition approaches its infinite forms to an idealistic idea of a subject, a gesture, an activity.

Odkąd indywidualizm upowszechnił się jako model waloryzujący akt recepcji estetyka traktowała powtórzenie jako coś uwsteczniającego i nieproduktywnego. Współcześnie nadal powszechnym zjawiskiem – wpływowym, bo funkcjonującym w obszarze krytyki – jest marginalizacja powtórzenia. Dzieje się tak pomimo praktyki jego użycia w sztuce ostatnich dekad (np. *ready made*, pop art, performance). Przyczyną takiego stanu rzeczy może być upowszechnienie postawy uznającej artystę kreatorem przedmiotów i zdarzeń, gdy tymczasem definicja wiernego kopiowania² nie dopuszcza możliwości wyraźnego wykazania się przez niego – wyrażoną wprost – inwencją. Negatywne nastawienie do gestu powtórzenia i pozbawienie go waloru innowacyjności ogranicza możliwy zakres jego oddziaływania i pozbawia go autonomicznych znaczeń. Jednak doskonałe kopie w życiowej praktyce nie pojawiają się nigdy.

¹ *Iluzja i powtarzanie* to tytuł jednego z tekstów Tadeusza Kantora. Jest on związany z omawianym w tym artykule spektaklem *Wielopole, Wielopole*. Zob. T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984, s. 12.

² Zob. *Powtarzać*, w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, Warszawa 1979, s. 876.

Możliwość wprowadzania różnicy w każdym akcie powtórzenia dopuszczona została przez Sørensa Kierkegaarda³. Gilles Deleuze wykazał natomiast innowacyjność samego gestu repetycji i dowiódł jego wewnętrznej dwoistości, opierając się na pojęciach tożsamości i różnicy. Zaprezentowana przez niego koncepcja stanowi dzisiaj podstawę dla uznania wartości całej estetyki postmodernistycznej (z kategorią intertekstualności) w jej specyficznych realizacjach.

W rozważaniach Deleuze'a niejednokrotnie pojawiają się aspekty związane z problematyką teatralną – część jego wniosków wywodzona jest z analiz praktyki tej sztuki. Teatr okazuje się w nich pełną – choć metaforyczną – figurą rzeczywistości. Na jego scenach tworzone są kopie świata, które różnicą wzbogacają pierwowzór⁴. W specyficznych przypadkach przejmują one funkcje wzorotwórcze i powodują, że niektóre z uznawanych wcześniej za pewne aspektów rzeczywistości zostaną odrzucone. Kiedy do tego dochodzi – kreacyjna funkcja *imitatio* zawartego w *mimesis* ujawnia swój destrukcyjny rewers.

Inwencja, wynikająca z twórczego naśladowania części, wystarczy do uzyskania nowej wersji całości. Jej obraz powstaje w wyniku metonimicznej percepcji pojedynczego elementu, który został powtórzony. Rzeczywistość, z której pochodzi pierwowzór, wzbogacona i naznaczona różnicą, zwielokrotnia się w równoległych wobec danej wersji alternatywnych. Dążenie do pojęciowej jednoznaczności sprawia, że obserwator skłania się do wykluczenia wielu z nich. Przyczyniać się to może do odrzucenia empirycznych doświadczeń płynących z natury jako podstawy rzeczywistości i do rezygnacji z uznawanych wcześniej odniesień (pojęć, praw i aksjomatów). Powtórzenie świata, które na jednym ze swoich biegunów jest figurą konstruuującą, na przeciwnym okazać się może sposobem dekonstrukcji rzeczywistości.

Tadeusz Kantor zafascynowany był możliwościami, które dawało mu powtórzenie. Przypisywał mu właściwości metafizyczne. Uważał, że związana z naśladowaniem rzeczywistości twórczość teatralna posiada możliwość objaśniania przyczyn bytu⁵. Wyrażając swoje sądy, wykorzystywał często pojęcie *mimesis*, którego rozumienie i praktyka stosowania rozwijały się równoległe z historyczną zmiennością sztuki jako fenomenu kultury.

³ S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992.

⁴ Doświadczenie Kierkegaarda każe mu sądzić, że sytuacja taka nie jest możliwa. Filozof ten, po wizycie w teatrze, stwierdził: „nie masz powtórzenia”, a sceniczne niemal wejście w rolę zrealizował jako autor listów z części drugiej swego tekstu. Zob.: ibidem, s. 84, por.: A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 164-169.

⁵ „Tą metafizyczną stroną iluzji, nie zauważoną dotychczas, jest POWTÓRZENIE”. Por. T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 13.

Nawiązywanie przez twórcę Cricot 2 do antycznych teorii i praktyki twórczej⁶ pozwala na uruchomienie perspektywy, zgodnie z którą człowiek – niewystarczająco sprawny, by stwarzać (łac. *creo, creare*) – dzięki mimetyzmowi zyskał szansę przełamania własnej bezsilności. Za pomocą odtwarzania (łac. *recreo, recreare* co literalnie może być rozumiane jako re-kreacja, czyli „powtórne stworzenie”) elementów rzeczywistości, obecnych w niej i znanych mu z doświadczenia, osiągnąć mógł – choćby częściową – satysfakcję. Iluzoryczność elementu wykreowanego wprowadza ładunek metafizyczny, umożliwiający zaspokojenie ambicji kreacyjnych. Pojawiał się on poprzez różnicę – obecność nieznaną wcześniej właściwości pojedynczych cech składowych re-kreowanych przedmiotów i rzeczy. Naśladowanie stało się rodzajem wyzwania, bezwiednie rzuconego siłom wyższym. Prowokacja wobec bogów i sił natury zwiększała moc swego oddziaływania w miarę akceptacji, a nawet uznania wartości niedokładności od-tworzenia. W akcie pojęciowego konstruowania obrazu poszczególnych elementów świata pierwowzory istniejące w naturze straciły pozycję dominującą, w rezultacie znacząc tyle samo, albo i mniej, co ich kulturowe realizacje, odbicia i cienie.

Każda próba powtórzenia aktu stwarzania – uznawanego pierwotnie za domenę wyłącznie boską – zawiera element różnicujący⁷. Ślad, pozostawiony przez od-twórców, różni kopie od pierwowzorów. Pojawia się on jako efekt uboczny wywierania wpływu na materię, którą ktoś „własnoręcznie” kształtuje. Tworzywo utrwala „odcisk” artysty – znak charakterystyczny dla jego „ręki”, techniki, ekspresji. Daje to niecodzienne możliwości: w pozornym akcie powtórnego stwarzania pojawia się możliwość dotknięcia⁸ przedmiotu powtórzenia i odkrycia tajemnicy kreacji w aspekcie indywidualnym. Gest powtórzenia otrzymuje możliwość przekształcenia w gest tożsamy z czynnością tworzenia⁹.

⁶ Ustosunkowując się do znaczeń słowa *mimesis*, Kantor najczęściej używał pojęć pochodzących ze słownika starożytnych. Jednak praktyka twórcza artysty wskazuje na poszerzenie zakresu oddziaływania tego terminu. Problem ten został omówiony w tyleż interesujący, co i wyczerpujący sposób na przykładzie ostatniego, nieukończony spektaklu Kantora (*Dziś są moje urodziny*) przez Marka Pieniążka w książce pod znaczącym tytułem *Akt twórczy jako mimesis*. Zob.: M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis*. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora, Kraków 2005.

⁷ Jest on najwyraźniej widoczny w czasowym aspekcie powtórzenia, które „związane z ruchem wstecz [...] tworzy jednak coś nowego i w tym znaczeniu jest ruchem naprzód, w stronę «po»”. A. Melberg, op. cit., s. 172.

⁸ „Dotknąć” – fr. *toucher, touche* (w szermierce); w opisywanym tu kontekście powtórzenia odpowiedniejszym określeniem może być *re-touche* – „powtórne dotknięcie”. Określenie to łączy się w sposób oczywisty z pojęciem retuszu. Wskazuje równocześnie na kolejny aspekt znaczeniowy, który może pojawić się dzięki powtórzeniu.

⁹ Analizujący ten problem Marek Pieniążek uruchamia również perspektywę psychoanalityczną. Stwierdził, że „Kantor [...] dał świadectwo jednego z najbardziej inten-

W tytule jednego ze spektakli Tadeusza Kantora dwukrotnie powtórzona została nazwa jego rodzinnej miejscowości. *Wielopole, Wielopole* to próba scenicznej rekonstrukcji istniejącej – „gdzieś” i „kiedyś” – rzeczywistości. Niewielkie miasteczko uznać można za pełny obraz indywidualnego świata artysty: staje się ono figurą mogącą zwiercać całościowy obraz czasu i przestrzeni. Sceniczna rekonstrukcja dawnej – utrwalonej w pamięci również dzięki powtarzaniu – wielokulturowej mikrorzeczywistości powoływała na czas przedstawienia pewną realność. Nosiła ona specyficzne cechy znamionujące jej nowość. Powstawała w zależności od świata zniszczonego przez czas i wojenny kataklizm, ale – przez przekształcenia autorskiej wizji – niejako „ponad” nim, otaczając go i zawłaszczając. Powtórzenie fragmentu prezentowanego na podwyższonym sceny okazywało się działaniem wystarczającym dla powołania nowej rzeczywistości: pełnej, wielobarwnej i różnorodnej.

Celem Kantora nie była realistyczna dokładność przedstawianych obrazów i sytuacji. Przechowywane w jego pamięci, zatarte wspomnienie czasów minionych, stanowiło inspirację dla scenicznego powtórzenia¹⁰. Żadna obserwacja nie może być w pełni niezależna od patrzącego podmiotu¹¹, a mijający czas wpływa na jej jakość. Teatralna opowieść dotyczyła miejsca i bytów, które swój kształt zawdzięczały indywidualnej osobowości artysty, wzbogacającego i dopowiadającego własną wyobraźnią wątle protezy wspomnień (jak np. fotografia). Artysta opisywał raczej samego siebie, niż re-konstruował przeszłość. Henri Bergson we *Wstępie do metafizyki*¹² stwierdził, że wspomnienia i osobowość są sferami ściśle

sywnych pragnień, jakie objawiła sztuka XX wieku: pragnienia stworzenia dzieła będącego przestrzenią realnych, osobistych relacji z obiektami powtórzonych pragnień” (M. Pieniążek, op. cit., s. 11). Ciągłe powroty w spektaklach Kantora, jego myślach i pismach osób takich jak ojciec, matka czy ksiądz mogą usprawiedliwiać taką perspektywę. Jednak szczególnie interesujące w przypadku dzieła Kantora wydaje się ciągle napięcie pomiędzy Realnym i Symbolicznym, w znaczeniu zaprezentowanym przez Lacana. Pragnienie, aby uwolnić przedmiot od utartych znaczeń, a tym samym znieść dominację Symbolicznego nad Realnym.

¹⁰ „Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony. To, co się wspomina, już było, powtarza się zatem «do tyłu». Zaś właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości”. Zob. S. Kierkegaard, op. cit., s. 50.

¹¹ W przedmowie do *Różnicy i powtórzenia* Gilles Deleuze stwierdził, że empiryzm jest „tajemniczym odwołaniem, mistycyzującym doświadczenie jakiegoś pojęcia”; to jego kreacja, a nie prosta reakcja na nie. Doświadczenie rzeczywistości jest nieprzekazywalne, a zatem na niepowodzenie skazane są również wysiłki podejmowane w celu prezentacji stanu zachowanego w pamięci (chyba, że pamięć przekształci się w opowieść). G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 23.

¹² „Kiedy obrzucam wewnętrznym wejrzeniem świadomości swoją osobowość – zakładamy, że bezczynną – zauważam zrazu, niczym stwardniałą korę na powierzchni, wszystkie postrzeżenia, które otrzymuje ona ze świata materialnego. Postrzeżenia te są

połączonymi, współistniejącymi we wzajemnych zależnościach. Tłumaczy to związek spostrzeżeń, osobistych doświadczeń i cech podmiotu postrzegającego – konkretnego człowieka, obdarzonego zdolnością myślenia, który (odczuwając) zdolny jest do konceptualizowania wrażeń.

Kantor stworzył szczególną opowieść teatralną, będącą próbą powtórzonego powoływania materialnego istnienia jego „prywatnego” Wielopola. Z pomocą narzędzi teatralnych, którymi dysponował (przestrzeń sceny, czas spektaklu, aktorzy, dekoracje, kostiumy itd.), ubierał w konkretne kształty obrazy i zdarzenia, będące cytataми czerpanymi z jego pamięci. Dokonywał w ten sposób opisu samego siebie. W każdej próbie wyrażenia wspomnień przekazywał własne doświadczenie rzeczywistości. Nie starając się zaprzeczać subiektywności widzenia i specyficzności własnych wyobrażeń – uwiarygodnił swój przekaz¹³.

Teatralny autor i reżyser, jako nadawca komunikatu, kreował obraz opisywanego świata. Okiem, znajdującym się po drugiej stronie soczewki prezentacji, był widz jego spektaklu. Odnosząc spostrzeżenia do znanych sobie przedmiotów i pojęć od-twarzał on własne doświadczenia. Akt przypominania sobie minionej rzeczywistości inspirowany formą, jaką nadawał jej Kantor, stawał się w oczach widza kolejnym powtórzeniem. Anamneza – możliwa w każdym przedstawieniu teatralnym – wprowadza w tym miejscu kolejne odniesienie do filozoficznej perspektywy starożytnych¹⁴.

Okres twórczości, w którym Kantor zrealizował swój spektakl *Wielopole, Wielopole*, określany jest mianem Teatru Pamięci. Teatralne po-

jasne, wyraźne; układają się lub mogą być ułożone obok siebie i dążą do grupowania się w przedmioty. Zauważam następnie wspomnienia, pozostające w bliższym lub dalszym związku z tymi postrzeżeniami i służące do ich wyjaśnienia. Wspomnienia te jak gdyby odrywają się od dna mej osobowości, przyciągane ku powierzchni przez postrzeżenia im podobne; układają się na mnie, nie będąc jednak mną w sensie absolutnym”. H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*, w: tegoż, *Myśl i ruch, dusza i ciało*, Warszawa 1963, s. 21.

¹³ „Wszystko, co mi o postaci jakiejś opowiadają, stanowi dla mnie tyleż punktów widzenia na nią. Wszystkie cechy, z których składa się jej opis, a które mogą pozwolić mi ją poznać tylko przez porównanie z osobami czy rzeczami znanymi mi już skądinąd, są znakami, w których się ona w sposób mniej lub bardziej symboliczny wyraża. [...] Opis, historia i analiza pozostawiają mnie tu w granicach względności. Jedynie utożsamienie się z samą tą postacią dałoby mi absolut”. Tamże, s. 18.

¹⁴ „Poszukiwanie kluczy, które otwierałyby wrota anamnezy, zaprzętało uwagę Greków. Anamneza była bowiem jedyną drogą dotarcia do nadrzędnego bytu, który odkrył Platon, do świata idei. Tak myśl grecka wracała do archaicznego mitu, do czasu przed narodzeniem, do *illud tempus*, kiedy człowiek oglądał idee. Trzeba było przypomnieć sobie ten czas, aby poznać prawdę i odnaleźć się w Bycie”. A. Szczeklik, *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki (rozdział Wstążki)*, Kraków 2002.

wtórzenie było rodzajem gestu artysty utrwalającego własne wspomnienia przez nadanie im przedmiotowego kształtu. Niepowtarzalność doświadczenia powodowała rozszczepienie centrów konkretyzacji przekazu – akt anamnezy dokonywał się dwukrotnie¹⁵. Raz był to rodzaj przypomnienia sobie świata przez artystę i powtarzania jego własnej historii, by w teatralnie realizowanym odbiciu koncentrować się na widzu i dokonywanym przez niego rozpoznaniu realności. Na obu wymienionych etapach prezentacji scenicznej dochodziło do powtórzenia świata. Prowadziło to do zmiany, wzbogacającej istniejące wcześniej, realne odwołania. W ten sposób ujawniała się metafizyczna strona *repetitio*, wprowadzająca nowość w ramach pozornej tożsamości.

Kantor doskonale zdawał sobie sprawę z możliwości kreatywnych, które uzyskiwał przez wielokrotność dokonywanych powtórzeń. Jego świadomość teoretyczna znalazła wyraz w autorskich opisach założeń twórczych. Często stosował w nich pojęcia wywodzące się ze świata sztuki i protoestetyki antycznej. W tekście tłumaczącym związki metafizyki i powtórzenia jako działania twórczego pojawiają się postaci bogów, którzy zazdrośnie, choć nieskutecznie, strzegą przed ludźmi tajemnicy stwarzania. Kantor stwierdzał, że powtórzenie to:

[...] niemal rytuał. Atawistyczny gest człowieka, który u progu swojej historii zapragnął się potwierdzić, zrobić coś po raz drugi, w sposób sztuczny, „na swój własny rachunek” – ludzki, powtórzyć coś, co już raz zostało stworzone – przez bogów, narazić się na ich zazdrość i zemstę, podjąć ryzyko, iść na spotkanie oczekującej klęski, wiedząc dobrze, że będą to dzieła daremne, bez widoków na przyszłość, „na jeden raz”, pozbawione owego świetnego finalnego sensu i skuteczności życiowej, ATRAPY¹⁶.

Powtórzenie zyskuje podstawę swego istnienia w zgodnym z ludzką wolą sprawczym geście. Umożliwia on re-konstrukcję – powtórzenie całej rzeczywistości, której pełnię tworzy dopiero interpretacja dopowiadająca, oparta na zasadzie *pars pro toto*. Jednak jeszcze w trakcie czynienia gestu pojawia się ryzyko odrzucenia jego rezultatu jako tworu „daremne” wobec dotychczasowej – danej jako realna w sytuacji wyjściowej – wizji świata. Brak wiary przekreśla możliwości kreatywne. Sprawia, że ludzkim działaniom „brak [...] widoków na przyszłość”. Domniemane niebez-

¹⁵ Realne stawało się wspomnieniem, a wspomnienie nieokreśloną ideą, która wywoływała wrażenie pamięciowe. Wszystkie te elementy w pamięci Kantora funkcjonowały na zasadzie następstwa i – równocześnie – na zasadzie równoległości (choćby nawet nieświadomy był ich całościowego wpływu): kiedy artysta przygotowywał spektakl, starał się znaleźć dla nich ogólną formę postaciową. Widz natomiast odnosił otrzymywane znaki do odmiennej sfery Realnego, interpretując je przez pryzmat osobistych doświadczeń, zachowanych we wspomnieniach.

¹⁶ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 13.

pieczeństwo możliwego odrzucenia staje się wówczas nieodwołalną koniecznością.

Człowiek, który powtarza akt kreacji, jeśli obawia się boskiej „zdrości i zemsty”, z góry skazany jest na niepowodzenie. Podejmując próbę zastąpienia istniejącego świata innym, traci pewne oparcie. Kiedy rezygnuje z danej wizji rzeczywistości – powtórzenie aktu kreacji wprowadza różnicę – wkracza w błędne koło nieustannego powtarzania, bo byty, które stwarza, są jedynie rodzajem „ATRAP”. A ponieważ życie nie znosi pustki, raz zainicjowane powtórzenie dokonuje się nieprzerwanie w ciągu próżnej, gestycznej kreacji. Niemożność osiągnięcia pełni (tożsamej z nieskończoną ilością wersji) sprawia, że każdy rodzaj teatru powtórzenia jest w pewnym sensie jałowy (staje się „teatrem absurdu”¹⁷). Powtórzenie w przestrzeni świata przedstawionego eliminuje nadrzędne odwołania transcendentnego idealizmu, nie zastępując ich niczym – prócz niekończącego się ciągu prób. To konsekwencja mimetycznych powtórzeń, które w założeniach znieść mogły ograniczenia ludzkich możliwości kreacyjnych.

Niedoskonałość od-tworzenia związana jest z empirycznym odbiorem obrazów istniejących realnie przedmiotów i zjawisk, podlegających transformacji w akcie percepcyjnym¹⁸. Inna przyczyna niedokładności powtórzenia w sztuce związana jest z niedoskonałością materiałów i technik, którymi dysponują twórcy (również zmysłowo poznający rzeczywistość). „Ślad artysty”, pojawiający się jako różnica, jest konsekwencją obu wymienionych uwarunkowań. W przestrzeni teatru rzadko jest on widoczny w sposób tak jednoznaczny i jaskrawy jak w teatrze Kantora, gdzie stał się rodzajem „esencji”. Jej charakter opisał Jan Kott:

Teatr Kantora nazywam teatrem esencji. Według słynnej definicji Sartre’a egzystencja poprzedza esencję. Egzystencją są wybory i gry – moralne, intelektualne, towarzyskie. Egzystencją jest wolność wyboru. Esencją jest to, co z nas zostaje. Esencją jest dramat ludzki oczyszczony z przypadku i ze złudzeń, że są w nim wybory. Esencją jest ślad. Jak odcisk skorupiaka na kamieniu jeszcze nie do końca rozmyty przez wodę¹⁹.

Odtwarzane elementy świata, naznaczone śladem swojego twórcy, nabywają dzięki powtórzeniu specyficznych, innowacyjnych właściwości. Naznaczone zostają „rysem” charakterystycznym dla ręki i oka artysty

¹⁷ Powodów dla postawienia takiej diagnozy nie brakuje. Mogą ich dostarczyć mieszające się w powtórzeniu i nie eliminujące się nawzajem kategorie komizmu i tragizmu, sceptycyzm wobec mocy twórczej samego autora, albo jego przeciwieństwo – absurdałna wiara w siłę kreacyjną człowieka, znosząca autorytet boski. Por. A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, zwłaszcza s. 22-26.

¹⁸ Wskazał na to Henri Bergson w cytowanym powyżej stwierdzeniu, por. przyp. 12.

¹⁹ J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 2005, s. 15.

powołującego je do istnienia. Powtórzenie, nawet jeśli zakłada wierną imitację, zamierzoną jako tożsamość z modelem, wprowadza w otoczenie człowieka element różnicujący: innowacyjny i nowatorski.

Rozkład pamięci, rozkład celulozy

W teatrze Tadeusza Kantora znaleźć można wiele przykładów na nierozzerwalne – w pewien sposób nawet symbiotyczne – współistnienie powtórzenia i różnicy. Przyjętym przez twórcę Cricot 2 punktem wyjścia do pracy nad spektaklem *Wielopole, Wielopole* była stara fotografia z jego rodzinnego albumu²⁰. Przeszłość, której fragment ukazywała, powoływana była powtórnie do istnienia poprzez pojawiające się na scenie postaci i sytuacje. Reżyser, zamierzając podjąć próbę re-kreacji przeszłości, starał się wpisać w ciała swoich aktorów zasób gestów i ruchów charakterystycznych dla odtwarzanych przez nich postaci. Kierowało nim pragnienie ożywienia osób, które zeszyły już za kuliszy realności. Współcześni aktorzy mieli się przemienić w ludzi z wyblakłej fotografii, których obraz przechowywany był również w – niepewnej, bo zamglonej przez czas – pamięci Tadeusza Kantora.

Fotografia, i w tym jej jedyność pośród tych wszystkich sztuk, jest znakiem, że coś było. Nawet wyblakła, jest ciągle zapamiętaniem. Ciągłe śladem. Fotograficzna odbitka, lśniący niegdyś kartonik, jest w całej swej kruchości trwalsza od ludzkiego ciała. [...] Fotografia [...] jest równocześnie czasem umarłym i zatrzymanym. Jest znakiem śmierci, ale znakiem szczególnym: podobizna, umarłe, to co było, zostaje unieruchomione, trwa dalej, poddane rozkładowi celulozy. Kantor odkrył jednocześnie i grozę, i teatralność fotografii umarłych²¹.

Fotografia jako „czas umarły i zatrzymany” wykorzystana została w ciekawy sposób w niezwykle wizualnie eksperymencie Billa Morisona z roku 2002. Jego film montażowy zatytułowany został *Decasia. The State of Decay*²² (*Decasia. Stan rozkładu*). Połączone w nim zostały fragmenty naświetlonej przed stuleciem taśmy filmowej. Przykład ten ilustrować może mechanizm inspiracji twórczej Tadeusza Kantora. Widz filmu Morisona staje się obserwatorem działań ludzi, którzy przeminęli wraz z przemijającym czasem. Poszczególne obrazy pojawiają się, by po chwili blaknąć. Zamazują je barwne plamy i rysy, kontury raz zanikają, to wyłaniają się z ciemnego ekranu, niczym z przestrzeni niepamięci

²⁰ „Do *Wielopole, Wielopole* miał tylko zdjęcie ojca wyjeżdżającego na front. Poczynając od tego zdjęcia, zrobił cały spektakl”. *Rozmowa z Janem Książkiem. Madryt, 10 października 1991 roku*, w: A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, Wrocław 1995, s. 178.

²¹ J. Kott, op. cit., s. 13.

²² Film *Decasia. The State of Decay*, scenariusz i reżyseria Bill Morison, USA 2002.

i nicości. Kolaż rozkładających się, zniszczonych przez czas fragmentów taśmy filmowej z początków kinematografii stał się świadectwem przemijającego czasu. Dzieło przemawia do odbiorcy rozkładem materiału, z którego zostało wykonane. Tadeusz Kantor wykorzystał ten rozkład, potęgując jego wrażenie. W swojej pracy teatralnej połączył obrazy utrwalone na starej fotografii i we własnej pamięci. Uznał przy tym, że lepszym – niż celuloidowa klisza – sposobem powołania „metafizyczności” powtórzenia będą zawodne, naznaczone śladem osobistych doświadczeń wielu lat, wspomnienia przeszłości. Pamięć przemija, a w krok za nią podąża rozkład celulozy, która miała być jej nośnikiem. Film Morisona jest przykładem dzieła artystycznego, które obrazuje oba wspomniane efekty upływającego czasu.

Tadeusz Kantor podjął próbę powtórzenia czasu i bytów minionych z użyciem środków teatralnych. Inspirowany obrazem z fotografii postanowił odtworzyć go i ożywić, dając wielowymiarowym postaciom – odgrywanym przez aktorów – możliwość ponownego istnienia w czasie. W tekście otwierającym rozgrywający się w „biednym pokoiku wyobraźni” spektakl autor przedstawiał mechanizm własnego postępowania twórczego. Początkowo jego słowa sprawiały wrażenie typowego opisu rodzinnego zdjęcia. Dotycząca utrwalonego momentu przeszłości opowieść rozrastała się jednak i łączyła z teraźniejszością pamięci i aktualnością sceny. Obraz uchwycony w utrwalonym świetle pozostał statyczny, ale interpretowany był przez Kantora na sposób performatywny i rozwijał się w czasie scenicznej akcji w pełen spektakl. Pierwsze słowa skryptu *Wielopola* to wypowiedź, którą Kantor przeznaczył dla samego siebie, postaci oznaczonej zaimkiem JA. Tekst ten nie był wygłaszany, zawiera się w nim jednak wyjaśnienie autorskiej wizji powtórzenia, które rządzi się własnymi prawami:

Oto jest moja babka,
matka mojej matki – Katarzyna.

To jej brat Książdz.

Nazywaliśmy go wujem.

Za chwilę umrze.

Tam siedzi mój ojciec.

Pierwszy z lewej.

Z tyłu na tym zdjęciu
przesyła pozdrowienia.

Data 12 września 1914 roku.

Za chwilę wejdzie matka – Helka.

Reszta to wujowie i ciotki.

Wszystkich gdzieś tam w świecie zastała w końcu śmierć.

Leżą w tym pokoju teraz, jak odcisnięci w pamięci:
Wuj Karol... Wuj Olek... Ciotka Mańka... Ciotka Józka...

Od tego momentu „losy” ich zaczną ulegać poważnym zmianom, nierzadko żenującym i nie do zniesienia dla nich, gdyby żyli²³.

Pamięć autora spektaklu przechowywała tylko ślady przeszłych zdarzeń. Ożywione postacie zyskały samodzielność, pozwalającą im dowolnie kształtować nową wersję minionej historii. Każde zdjęcie jest jedynie fragmentem przeszłości wyciętym przez kadr i zobrazowanym odbitym w momentalnym zdarzeniu światłem, modelującym kryształki fotograficznej emulsji. Taki fragment minionej rzeczywistości prowokuje nawarstwianie się dokoła niego przeróżnych znaczeń i zdarzeń. Fotografia inicjowała w pamięci Kantora akt przypominania, który dopełniany był jego twórczą wyobraźnią. Dzięki niej „białe plamy” osobistej historii (która była też historią pokolenia) mogły ulec dowolnemu uzupełnieniu, prowadząc do odmiennego od pierwowzoru wyobrażenia świata minionego.

Wychodząc od fotografii, ale angażując też „klisze pamięci” i wykorzystując możliwości dane mu przez teatr, Kantor powoływał do ponownego życia swoich krewnych, których „gdzieś tam w świecie zastała w końcu śmierć”. Uzyskany efekt nie odwzorowywał dokładnie stanu jego – i tak niedoskonałej – pamięci. Także tworzywo, za pomocą którego tworzona była jej reprezentacja, było niedoskonałe, bo najdoskonalsi nawet aktorzy nie staną się ludźmi żyjącymi w przeszłości. Sceniczne byty stały się areną specyficznego agonu pomiędzy fikcją mającą przedstawiać przeszłość a realnością. Nie były one ani projekcją przeszłości, ani żywymi ludźmi, tylko rodzajem żywych kukieł²⁴, które udawały umarłych. Choć duchy przeszłości wcieliły się w ludzkie ciała, to nie przejęły nad nimi pełnej kontroli, przez co doskonale powtórzenie okazało się niemożliwe. Dokonane przez Kantora i jego zespół działania utrwały kształty wspomnień, ale wprowadzały też zmiany w zachowany obraz. Wyblakłe zdjęcie poddane zostało retuszowi²⁵. Zamieszkuje je postacie zyskały szansę alternatywnej egzystencji. Obraz na zdjęciu był niewyraźny, „klisza pamięci” pozwalała zaś, by retuszująca ręka wywierała wpływ na akt re-kreacji przeszłości. Powtórzenie dokonywane w materii spektaklu prowadziło do powstania wersji odmiennej od pierwowzoru przeszłości.

²³ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 32.

²⁴ Było to zgodne z wizją teatru Kantora, traktującego manekin jako aktora doskonałego. Narzucające się porównanie takiej koncepcji aktorstwa przedstawione zostało np. przez Aldonę Skibę-Lickel w rozdziale *Źródła kantorowskiej wizji aktora*, gdzie wspomniana jest teoria E.G. Craiga dotycząca nadmarionety. Por. A. Skiba-Lickel, op. cit., zwłaszcza s. 16-18.

²⁵ „Retusz – poprawianie fotografii albo rysunku (oryginału, negatywu, diapozytywu) przez dorysowywanie, podmalowywanie albo usuwanie pewnych szczegółów”. Retusz, w: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1990.

Retusz realizowany był przez Kantora w znaczeniu dosłownym, które pozwala nazwać go „powtórny dotknięciem”. Ślad pozostawiany przez jego rękę uniemożliwiał zaistnienie iluzji doskonałej, która wprowadzałaby w świat teatralny rzeczywistość minionego czasu. Stawał się jednak równocześnie działaniem gwarantującym artyzm działań: autor-ski znak zmieniał reprodukcję w powtórzenie, wzbogacone o szczególną – przez wzgląd na szczególnego twórcę – różnicę. Subiektywne spojrzenie na historię nie odbierało wartości próbie powrotu do niej, podejmowanej w powtórzeniu. Jak stwierdził Gilles Deleuze:

Należy pomyśleć powtórzenie w postaci zwrotnej, znaleźć Się (Soi) powtórzenia, odkryć osobliwą podmiotowość w tym, co się powtarza. Nie istnieje bowiem powtórzenie bez powtarzającego, nic powtórzonego bez duszy powtarzającej²⁶.

Obecny już na poziomie pamięci Kantora retusz zapobiegał prostemu powtórzeniu rzeczywistości, dążącemu do tożsamości z przeszłością. Artysta miał możliwość wyjścia poza czystą iluzoryczność przedstawiania. Przełamywał w ten sposób tradycyjne próby uzyskania bezpośredniości w przekazie historycznym:

[...] rozważmy iluzję w jej stanie uogólnionym. Tak ujęta, przedstawia się nam jako powtórzenie, odbicie, reprodukcja rzeczywistości, istniejącej poza samym dziełem. W tym uproszczonym ujęciu odpadają głębokie przyczyny tego dwuznacznego zjawiska [...]. Sztuczność staje się pretensjonalnością, powtórzenie mizdrzeniem²⁷.

W spektaklach teatralnych opierających się na jakimś elemencie rzeczywistości (pamiętanej, utrwalonej w częściowych obrazach) wpływ osób dokonujących retuszu jest zawsze jeszcze większy, niż w przypadku rekonstrukcji pamięciowej. Jakieś linie zostają dodane przez autora scenariusza, inne przez reżysera teatralnego. Aktorzy, muzycy, czy oświetleniowcy wnoszą własne pogrubienia lub wycieniowania. Wszyscy twórcy przyczyniają się do przełamania doskonałości powtórzenia historii. Jej idealne wcielenie w materię przedstawienia, którego na ostatecznym etapie dokonują aktorzy, jest niemożliwe. Podejmują oni nieskuteczne próby, których niedoskonałość nobilituje je artystycznie:

Naśladować [...] głos i sposób mówienia człowieka, ruchy czyjeś, chodzenie, chód, zachowanie, czyjeś śmiech. Wymaga to specjalnych zdolności, przypisuje się je aktorom. [...] Dla pełnego jednak obrazu należy powiedzieć zaraz, że to naśladowanie [...] ma dość niską wartość. [...] Ale właśnie jako wartość Najniższego Gatunku ma dla mnie pewne znaczenie. Wydaje mi się bowiem [...] że prawda w sztuce nie jest zgodna z prawdziwością życiową²⁸.

²⁶ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, op. cit., s. 56.

²⁷ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 10.

²⁸ Tamże, s. 14-15.

Niezgodność z oczekiwaniami artysty przyczynia się do podjęcia przez niego decyzji o kontynuacji działań twórczych. Rezultat jego pracy może być obserwowany i interpretowany przez widzów. Tak pojawia się nowa wartość – nieznaną wcześniej obraz przeszłości widzianej oczyma terażniejszości. Czas obecny i miniony przenikają się i wzajemnie splatają. Twórcza kreacja, której podstawowym źródłem jest artystyczna osobowość (wynikająca z pamięci, wyobraźni i geniuszu), wzbogacana jest przez wrażenie wywoływane w oczach publiczności. Indywidualne doświadczenie odbioru również zależy od pamięci i jest z nią ściśle połączone. Przez opowieść o historii pojawia się szansa jej uzupełnienia, przywracająca ciągłość – nie tylko w wersji znanej artyście, ale też widzowi jego spektaklu:

[...] u istoty świadomej nie ma nigdy dwóch momentów identycznych. Weźmy jakieś najprostsze uczucie; załóżmy że jest stałe, że pochłania całą osobowość; świadomość, która będzie mu towarzyszyła, nie zdoła pozostać identyczna sama z sobą w ciągu dwu kolejnych chwil, ponieważ chwila następna oprócz poprzedniej zawiera zawsze wspomnienie, które tamta jej pozostawiła. Świadomość posiadająca dwa momenty identyczne byłaby świadomością bez pamięci. Ginęłaby więc i rodziła się na nowo bez przerwy. Jakże inaczej można wyobrazić sobie nieświadomość?²⁹

Zwierciadło pamięci, w którym świadomość Kantora – albo nawet podświadomość, jeśli przyjmiemy założenia wynikające z anamnezy – odbijała zachowane w jego umyśle „klisze pamięci”, okazało się brudne, krzywe, pęknięte. W interpretacjach, które utożsamiają prawdę z historią, przedstawione podejście może być odbierane jako rodzaj zakłamania. Jeśli jednak prawdę historii odróżnia się od prawdy opowieści i jej reprezentacji w sztuce, okazać się może, że pojedyncze tworzenie umożliwia re-kreację całego aktu stworzenia.

Jedna osoba, dzięki pamięci, powołać może na nowo pełnię istnień. Nawarstwiająca się doświadczenia zamazywać mogą znaki dawnego czasu, ale jest to rodzaj świadectwa trwania świadomości warunkującej byt. Czas kreśli w nim rodzaj mapy zdarzeń, nie zawsze przejrzystej i czytelnej. Ograniczona do znakowego fragmentu przeszłość staje się świadectwem postępującego kataklizmu niepamięci, niszczącego minioną rzeczywistość. Kataklizm taki może być równocześnie początkiem wszystkiego, co rozwija się na nowo, zastępując przeszłość terażniejszością. Przed artystą, który ma świadomość katastrofy, pojawiają się nieograniczone możliwości tworzenia:

[...] iść dalej, z tą świadomością przerażającą, że wszystko jest pustką, że istotną jego działalnością jest ta czynność zamykania, która jest oddzielaniem i od-

²⁹ H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*, op. cit., s. 22.

rzucaniem tego, co nieustannie tę pustkę usiłuje czymś wypełnić. Czymś, co mianuje się rzeczywistością, uzurpującą sobie prawo do obowiązującej powszechności i wyłącznego uzasadnienia...

I dopiero w momencie katastrofy, gdy ta usankcjonowana „rzeczywistość” rozpada się, kompromituje i demaskuje, zyskując sobie w jej własnym języku określenie, „że to wszystko okazało się fikcją”, gdy w sposób niewytłumaczony znoszą się wzajemnie sprzeczności i alternatywy – „sytuacja artysty” zbliża się do odkrycia swej tajemnicy³⁰.

żyć powtórnie, zapomnieć wszystko

Przedstawione powyżej poglądy, charakterystyczne dla szczególnej filozofii Kantora formułowane były w czasie tworzenia spektaklu *Wielopole, Wielopole*. W późniejszej o trzynaście lat pracy teatralnej oparł się on na podobnych założeniach. Przygotowywał wówczas Cricotage zatytułowany *Ô douce nuit (Cicha noc)*. W swoim komentarzu do tego przedstawienia reżyser wspomina „Raport” Platona o zagładzie Atlantydy.

„Owej nocy”³¹ kataklizm spowodował koniec jakiegoś świata, pozostawiając tylko jego wspomnienie, z którego zrodzić się mogła cała nowa rzeczywistość. Kiedy „postacie, które zaczynają żyć powtórnie, zapomniały wszystko”³², małe ziarno pamięci wystarcza za zalążek powtórnego stworzenia świata, opartego na zasadzie re-kreacji. Zagłada stworzyła pustą przestrzeń, wymagającą zapełnienia przez elementy nowej rzeczywistości. Wierność odtworzenia szczegółów, podobnie jak tożsamość wzoru i jego powtórzenia nie były możliwe, jednak nawet ślad pamięci wpisanej w życie umożliwiał re-kreujący rozwój znamionujący odrodzenie. Jest ono zawsze specyficzne, pojawia się jako bezprecedensowa nowość.

Koniec czegoś, co było wcześniej, może być znakiem początku czegoś nowego. Nieodłącznym elementem życia jest śmierć, która robi mu miejsce. Rzeczywistość zawsze odnoszona jest do kruchego życia jednostki stwarzającej ją dzięki swojej zdolności postrzegania. Kataklizm może pojawić się jako spektakularna siła, niszcząca wszystko na swej drodze. Ale może też być tylko obecny w świadomości patrzącego, dokonując spustoszeń w jego mikroświecie. Każda katastrofa jest podobna: burzy zastaną rzeczywistość, pozostawiając tylko gruzy. Na nich pojawić się może nowa wersja świata.

³⁰ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 7.

³¹ T. Kantor, *Cicha noc*, w: *Dalej już nic... Pisma z lat 1985–1990*, Kraków 2005, s. 173.

³² Tamże.

Nie wszyscy chcą zauważać nowy początek w zagładzie. Aby to było możliwe, ci, którzy przetrwają, posiadać muszą szczególny dar odbierania wrażeń. Polega on na świadomości istniejącego kontinuum świata na tle jego nietrwałości, na zrozumieniu różnicy wpisanej w cykliczne odrodzenia. Tadeusz Kantor doświadczył wojennego kataklizmu i znał katastrofę niepamięci. Czasem wyrażał wątpliwości, co do źródła pochodzenia zjawiska, które omawiał³³. Nie wątpił jednak, że koniec, choćby obecny był tylko w wyobraźni, przygotowuje miejsce nowej rzeczywistości. Gdy nikt nie ma idei, pojęcia przestają być jasne i funkcjonalne. Terminy wcześniej pewne chwieją się, pozbawione skonkretyzowanych znaczeń. W nowej sytuacji również obserwator traci ontologiczne podstawy własnej egzystencji, bo „zniknął wizerunek człowieka uznany dotychczas za jedyne wiarygodny”³⁴. Po dokonanych końcu, wszystko – zawsze nieco inne – może zacząć się od początku: „wszystko zaczęło się od nowa i od zera”³⁵. Po katastrofie możliwe jest życie powtarzalne. Powtórzenie odbywa się jednak w całkiem innych warunkach i w innym czasie, co wpływa na jego jakość. Dążący do ponownej stabilizacji człowiek osadzony w świecie odzwierciedla znane sobie formy. Kopiuje świat przedmiotów, a odmienność realiów wpływa na jakość kopii wobec oryginału.

Platon opisał kataklizm, który pozostawił tylko wspomnienie zglądzonego świata. Wykorzystywane przez Kantora pojęcie „klisz pamięci” wskazuje, że obawiał się on utraty ostatniego, osobistego świadectwa przeszłości. Po upadku starego świata pozostaje pamięć o nim. Tadeusz Kantor, artysta, demiurg i kreator, zdawał sobie sprawę ze znaczenia wspomnień i z siły sprawczej sztuki. Świadomość ta kazała mu podjąć próbę odtworzenia pojęć, polegającą na przywracaniu wartości przedmiotów zapomnianych i ich zużytych znaczeń. Wspominanie, którego efekt w Teatrze Pamięci przybierał realne formy i kształty, dopasowuje przeszłość do kostiumu teraźniejszości. W świadomości widzów znosić to może wyobrażenia rzeczywistości uznawane wcześniej za jedyne obowiązujące.

Czas działa destrukcyjnie na wszystkie przedmioty i ludzi, na różne światy i rzeczywistości, pozostawiając po nich jedynie znak w pamięci. Kiedy oddala traumatyczne zdarzenia, może być rodzajem błogosławieństwa. To rodzaj kliszy, której odbitki wciąż na nowo powołują do istnienia przeszłość. Słowa Kantora często dotyczyć mogą wszystkich ludzkich

³³ „W mojej wyobraźni, / a może w mojej naturze / tkwił najwyraźniej / obraz końca, / końca życia, / śmierci, / katastrofy, / końca świata”. Tamże, s. 172.

³⁴ T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, w: *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 13.

³⁵ T. Kantor, *Cicha noc*, op. cit., s. 173.

czynności, ale w jego notatkach odnoszą się do bohaterów konkretnych przedstawień:

Wszyscy powtarzają w nieskończoność
swoje czynności
odciśnięte jak na KLISZY.
Na wieczność³⁶.

W spektaklu *Cicha noc* powtórzenie dokonuje się w stanie całkowitej amnezji. Dzięki temu może ono być pełne i wielowymiarowe, wyjść poza płaszczyznę przedmiotu. Teatralne przedstawienie staje się rodzajem miniaturowego powtórzenia boskiego aktu stwarzania, w którym „[...] wszystko zaczęło się od nowa i od zera”³⁷. Ułomni – bo pozbawieni doświadczenia – bohaterowie sami próbują odnaleźć znaczenia w przedmiotach³⁸. Nie znają nawet własnej przeszłości:

Postacie,
które zaczynają żyć powtórnie,
zapomniały wszystko³⁹.

Artysta przewidywał możliwe oddziaływanie dokonywanej przez siebie rekonstrukcji. Chciał, by wszyscy, którzy kataklizmu nie przeżyli, albo ci, dla których doświadczenie zagłady miało wyłącznie negatywny wymiar, dostrzegli nowość w otaczającym ich świecie. Planując rezultat podejmowanych działań mówił, że „pozwolą nam [one] ujrzeć nasz świat, / ten ‘oryginał’, / jakbyśmy go po raz pierwszy oglądali”. Realizacja tego projektu opierać się miała na powtórnej ocenie zjawisk, warunkowanej odrzuceniem wpojonych (przez codzienną praktykę) wzorców działań. Przedmioty wymuszają określone zasady zastosowania, ukrywając możliwości ich interpretacji. Codzienne powtarzanie odbywa się bezrefleksyjnie, w przeciwieństwie do powtarzania w teatrze Kantora⁴⁰. Pojawiające się w przestrzeni sztuki próby ciągłego powoływania tych samych zdarzeń, gestów i zjawisk odbierają im sens utylitarny, burząc ich zastaną wymowę. Potęguje to niebezpieczeństwo uznania „winy powtórzenia”:

³⁶ T. Kantor, *Pamięć. La mémoire*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, op. cit., s. 145.

³⁷ Tenże, *Cicha noc*, op. cit., s. 173.

³⁸ „Usiłują złożyć je / prawidłowo / i odczytać ich funkcje. / Łóżko, stół, stół, okno, drzwi, / później bardziej „złożone” – / krzyż, szubienica, / w końcu narzędzia / wojny...”. Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ „Powtarzanie odejmuje realności jej funkcję życiową, jej życiowe znaczenie, siłę życiową, praktycznego działania. W następstwie tego zabiegu (który, ongiś, po raz pierwszy dokonany, był na pewno genialnym odkryciem) realność staje się bezsilną i bezskuteczną życiowo, ale w ten sposób uzyskuje kolosalną siłę w myśli, wyobraźni, ot znaczy w sferze, która decyduje o dynamice życia ludzkiego i jego ROZWOJU. Genialna operacja!”. T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 13-14.

[...] dwa klauny BUDY JARMARCZNEJ [...] podejmują najmniej odpowiednią dla siebie rolę surowych sędziów, w dziwnym przewodzie sądowym, mającym wydać wyrok za winę „POWTÓRZENIA” stworzenia wizerunku na LUDZKIE podobieństwo, powtórzenie tego, co już raz zostało stworzone przez Boga i Naturę⁴¹.

Kantor, odkrywając przed widzami i uczestnikami swoich spektakli nowe znaczenia znanych elementów świata, wykorzystał mechanizmy rytualnego zagęszczenia i rytmizacji czynności z pozoru zwyczajnych⁴². Efekt ich wykonywania prowadzić może do ekstazy, ale mogą one także przebiegać w sposób niemal niezauważalnie różniący je od zachowań codziennych. Sceniczne działania w spektaklach Cricot 2 wynikały z potrzeby powołania interpretacyjnej wolności. Odbywające się w przestrzeni artystycznej powtórzenie użycia zwykłego przedmiotu w jego codziennej funkcji daje szansę innego spojrzenia na istotę podejmowanych czynności. Rytualny charakter takiego postępowania zapewnia dostęp do świata metafizycznego, dzięki czemu możliwe było mówienie o „religii sztuki”:

Z zyciowej rzeczywistości wyjąłem PRZEDMIOT i nadałem mu rangę dzieła sztuki⁴³.

[...] nobilitacja PRZEDMIOTU do wysokości pomnika sztuki⁴⁴.

Kantorowski akt twórczej re-kreacji przedmiotu i świata⁴⁵, oprócz niepewności istnienia jego wzorców, zaznacza również niepewność powstających bytów. Powtórzenie znosi odniesienia, będące pierwotnym oparciem dla rzeczy. Wielość rzeczywistości powoduje możliwość zagubienia jednostki. Wybiera ona jedną z równolegle obecnych w jej świadomości wersji świata. W takiej perspektywie wymagane jest podjęcie decyzji. Aby wyeliminować niepewność, konieczne staje się usunięcie wszystkich – oprócz jednej, przyjętej – wersji rzeczywistości.

Estetyczne oddziaływanie teatru realistycznego wiąże się z poszukiwaniem przez jego widzów zapowiadanych odniesień do znanego im

⁴¹ Tamże, s. 81, pisownia oryginalna.

⁴² Richard Schechner przedstawił następujące porównanie: „[...] działanie rytualne bardzo zbliżone są do teatru. W teatrze również kondensuje się, komponuje, rytmizuje i poddaje przesadzie zachowania”. R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2000, s. 223. Por. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 2001.

⁴³ T. Kantor, *Moja twórczość...*, op. cit., s. 25.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ „Chodzi mi o uchwycenie elementarnego sensu iluzji. Jeśliby chodziło tylko o powtórzenie, duplikat rzeczywistości – np. szafy – to dlaczego nie wystarczy wykonanie DRUGIEJ szafy identycznej? Oczywiście odpowiedź jest prosta: ponieważ chodzi o to, aby powtórzyć szafę w sposób sztuczny, aby odjąć jej życiową funkcję. A to można osiągnąć jedynie w sferze złudzenia”. T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 9.

świata. Zaistnienie w ich świadomości różniących się wersji rzeczywistości może mieć decydujący wpływ na postrzeganie jej pierwowzoru. Wachlarz możliwych reakcji na przedstawienie rozciąga pomiędzy obojętnością a przyjęciem prezentowanego świata jako bardziej prawdopodobnego, niż uznawana wcześniej realność. Sztuka – działając na widza zgodnie z danymi jej możliwościami – stać się może impulsem do porzucenia uznawanej wizji świata rzeczywistego.

Późne spektakle teatru Cricot 2 (łączone w cykl nazywany Teatrem Śmierci, Teatrem Pamięci, Teatrem Osobistego Wyznania), zapobiec miały zapomnieniu przez wykorzystanie mechanizmu powtórzenia⁴⁶. Przechowywany w jego pamięci obraz przeszłości zamazywał się i niknął, a Kantor nie chciał na to pozwolić. Prowokowało go to, by – zgodnie z założeniem, że w teatrze „bohater powtarza właśnie dlatego, że jest oddzielony od zasadniczo nieskończonej wiedzy”⁴⁷ – stawał się głównym bohaterem własnych przedstawień. Taka forma twórczości była próbą powtórzenia, realizacją idei powrotu do tego, co czas zamazał we wspomnieniach. Nie spełniała jej fotografia, która utrzymywała jedynie fragment przemijającej rzeczywistości, wycinek jej obrazu. Z ocalonych drobin nie sposób było złożyć całości bez dopuszczenia inwencji, która dopowiedzieć może przemilczaną resztę – obecną poza kadrem czasu i przestrzeni. Henri Bergson opisał taki przypadek na przykładzie utrwalonego na kliszy obrazu miasta:

Wszystkie fotografie jakiegoś miasta, zrobione ze wszystkich możliwych punktów widzenia, mogą uzupełniać się nawzajem do nieskończoności; nigdy jednak nie dorównują plastycznemu wrażeniu, jakie się otrzymuje chodząc po mieście⁴⁸.

Również próba powołania przeszłości w teraźniejszości spektaklu skazana jest na niepowodzenie. Odpowiedzialność za taki stan ponosi ułomność pamięci, niedoskonałość sposobów jej przekazania i zrozumienia, niedostatki scenicznej prezentacji. „Każdy podszywający się pod kogoś robi to źle, a nie mogąc się przeistoczyć, przedstawia także siebie samego” – jak skomentował Kantor wady tworzywa scenicznej re-kreacji. Powstający spektakl teatralny ma specyficzny charakter. Wykreowany zostaje nowy świat, innowacyjny wobec wyjściowego. Wbrew teoriom postmodernistycznym różnica pomiędzy kopią i oryginałem jest łatwo zauważalna. Prowadzi to do podjęcia kolejnej próby odtworzenia przeszłości na scenie. Jest to – poprzedzona niecierpliwym upominaniem

⁴⁶ „Tym bardziej powtarza się sobie swoją przeszłość, im mniej ją się sobie przypomina, im mniejszą ma się świadomość przypominania sobie”. Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, op. cit., s. 45.

⁴⁷ Tamże, s. 41.

⁴⁸ H. Bergson, *Wstęp do metafizyki*, op. cit., s. 19.

aktorów, udzieleniem im wskazówek, groźbą, przekleństwem⁴⁹ – próba powtórzenia świata.

Stworzona przez artystę z Wielopola formuła teatru dopuszczała jego stałą obecność na uboczu scenicznej rampy. Dawała mu ona możliwość wprowadzania korekt nawet w trakcie trwania spektaklu. Za każdym razem przystępował on do pracy z tą samą nadzieją:

Na nowo, od nowa rozpocząłem ten cykl stwarzania.
Może tym razem się uda!⁵⁰

Upór ciągłego powrotu i ponawianie prób realizacji wcześniejszych zamierzeń to ogólne cechy współczesnej sztuki, powtarzającej to, co było już znane. Żadne powtórzenie nie jest jednak tożsame z tym, co było wcześniej⁵¹, próby kończą się niepowodzeniem. Im większa liczba powtórzeń, tym większa deformacja pojedynczego przedstawienia. W miarę nawarstwiania się zmian w zakresie pierwotnie poważnego zjawiska pojawia się komizm⁵². Przemiana modalna powtarzanego przedmiotu nie odbiera mu jednak znaczeń. Całościowym efektem multiplikacji jest ich dodawanie i uzupełnianie. Każde powtórzenie zawierać może w sobie jedynie część możliwej prawdy o przedmiocie, którego kolejna kopia rozszerza suplementarnie zasób jego odniesień. Komplet różnic obecnych w każdym z powtórzeń nie znaczy, że ich przedmiot staje się bardziej przejrzysty. Zbliża się jednak do wyobrażenia własnej idei, w której odnaleźć można – otwarty na interpretację – sens pierwotny.

⁴⁹ Były to środki często stosowane przez Tadeusza Kantora, który „krzyczał na wszystkich [...]. Jak w czasie prób na mechaników i aktorów. Strasznie krzyczał. Wszystko było zawsze nie tak. Za wcześnie, za późno, obok. Był [...] największym aktorem. Jak każdego wieczoru na scenie”. J. Kott, op. cit., s. 39.

⁵⁰ T. Kantor, *Moja twórczość...*, op. cit., s. 13-14.

⁵¹ „...wszystko to jest powtórką. / Więc dozwolone jest na scenie wszystko: / inność wersji, / deformacja, / bluźnierstwo, / korekta...” T. Kantor, *Cicha noc*, op. cit., s. 174.

⁵² „Powtórzenie pojawia się zawsze dwa razy, raz w wydaniu tragicznym, drugi raz w charakterze komicznym”. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, op. cit., s. 56.