

JUSTYNA MICHALIK-TOMALA

NIE MOŻNA BEZKARNIE WAŻYĆ SIĘ POWTARZAĆ CZEGOŚ, CO BYŁO JUŻ RAZ W ŻYCIU. CZAS ZAMAĆONY SIĘ MŚCI¹.

Rzecz o spektaklu „Wielopole, Wielopole” Tadeusza Kantora

Justyna Michalik-Tomala (michalik.justyna@gmail.com) – doktor nauk humanistycznych, autorka książki *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora* (2015), badaczka awangardy teatralnej XX wieku. Numer ORCID: 0000-0003-4865-0566

Abstract: Justyna Michalik-Tomala: “You cannot dare repeat something that has already been and get away with it. Time will have its revenge.”

On Tadeusz Kantor's *Wielopole, Wielopole*

This article is an analysis of *Wielopole, Wielopole* by Tadeusz Kantor. It opposes the most well-known interpretations of the play, stating that it is chiefly an artistic diagnosis of the Polish society's state of mind, unable to liberate itself from the constantly multiplied and reproduced national-Messianic myth that governs it. To this end, the author uses some ideas from Roland Barthes' *Mythologies*, and the concept of the holy and the sphere of the sacred by Mircea Eliade. The main research material is a recording of *Wielopole...* produced right after its world premiere in Florence in 1980.

Key words: Kantor; Barthes; Eliade; the Holocaust; Polish national myth.

DOI: 10.34762/72mm-bp23

Wydawać by się mogło, że o twórczości Tadeusza Kantora napisano już wszystko, a najlepiej zrobił to sam artysta. Na bibliografię krakowskiego twórcy składa się bowiem obfity zbiór różnorodnych pozycji – autokomentarzy artysty, wspomnień ludzi z nim związanych a przede wszystkim opracowań krytycznych autorstwa badaczy niemal z całego świata. Niewątpliwie jednak spektakle należące do Teatru Śmierci w dalszym ciągu mogą być przedmiotem analiz prowadzących do zaskakujących spostrzeżeń i wniosków. W spektakularny sposób niedawno udowodnił to np. Grzegorz Niziołek, wpisując twórczość Kantora w projekt *Polskiego teatru Zagłady* (2013). Podążając poniekąd za sugestiami samego artysty, większość badaczy pisała o przełomie, jaki nastąpił w jego twórczości wraz z premierą *Umarłej klasy* w 1975 roku. Dzieło to było, w powszechnej opinii, pierwszym spektaklem Teatru Śmierci, stanowić miało nowe otwarcie, nowy etap w twórczości Kantora. Niziołek postulował przesunięcie tej granicy, rozpatrując *Umarłą klasę* nie jako początek nowego, lecz pewne domknięcie etapu wcześniejszego. Pisał,

że doprowadziła ona dotychczasowe strategie artystyczne Kantora, polegające, mówiąc w koniecznym tu uproszczeniu, na czynionych nie wprost rekonstrukcjach scen Zagłady, do „skrajnej, ostatecznej postaci”, a tym samym je wyczerpała (Niziołek, 2013, s. 409). Obrazy Zagłady wpisane w ten spektakl zostały bowiem poprawnie odczytane przez widzów, nazwane i zlokalizowane – wpisane w porządek historyczny i symboliczny.

Niziołek twierdzi przy tym, że to właśnie pomiędzy *Umarłą klasą* a *Wielopolem...* dokonała się głęboka, „najbardziej radykalna przemiana w teatrze Kantora”, szczególnie w kontekście „języka artystycznego, strategii teatralnych, usytuowania w przestrzeni społecznej”, a także jeśli chodzi o rolę czy też pozycję zajmowaną przez samego artystę w tych spektaklach (s. 408-409). Píše, że, poczynawszy od *Wielopola...*, przedstawienia Kantora „nie operują już tak bezkompromisowo mechanizmem posttraumatycznego lęku, który daremnie krąży wokół czasowej luki, miejsca utraty doświadczenia, pustki po zdarzeniu” (tamże, s. 410). Powtórzenie, tak wyraźnie wpisane w strukturę *Umarłej klasy*, ma być właśnie swoistą egzemplifikacją tego lęku, który „nie znajduje miejsca w porządku reprezentacji, lecz staje się afektywną podstawą aktów percepcji” (tamże). W momencie, kiedy „obiekt lęku zyskuje swój symboliczny wyraz” (tamże) – co, jak przekonująco udowadnia, stało się właśnie w procesie percepcji *Umarłej klasy* – powtórzenie zasadniczo zmienia swój charakter i cel. Odtąd bowiem – czyli od *Wielopola...* – wykorzystywane jest do odbudowywania „symbolicznych więzi, przeciwdziałania rozpadowi, afirmuje przymierze między pamięcią a świadomością” (tamże, s. 411). Innymi słowy, staje się „zdolnością do rekombinacji już nie śladów pamięciowych, z definicji nieświadomych, lecz reprezentujących je w świadomości symboli pamięciowych” (tamże, s. 411). W przypadku Kantora sprowadza się to – jak pisze badacz – do „żałobnego porządkowania polskiej przestrzeni symbolicznej” (tamże, s. 419). Owa modyfikacja koncepcji powtórzenia – które do *Umarłej klasy* służyło również „utożsamieniu się [przez Kantora] ze źródłem przemocy” (tamże, s. 411) – wiąże się ze wspomnianą już zmianą jego artystycznej postawy. Jak twierdzi Niziołek, w *Wielopole...* Kantor nie jest już tym, który powołuje do życia umarłych i jednocześnie skazuje ich na nieludzką śmierć, lecz staje się „kimś, kto sprzyja hałaśliwej żywotności umarłych, nie prześladuje, nie dręczy. Nie tylko wywołuje ich do powtórnego życia, ale także chroni” (tamże) – czego scenicznym wyrazem miało być m.in. to, że w niektórych sekwencjach Kantor pomaga Księdzu.

Niziołek tłumaczy dostrzeżoną przez siebie zmianę języka teatralnego, używając za ledwie przykładu różnych wersji rzeźby-obiektu *Chłopiec w ławce* z „*Umarłej klasy*”. Stwierdza przy tym, że: „Niepokój i niesamowitość związane z wcześniejszą wersją tego obiektu [z czasu *Umarłej klasy*], rozplątują się w melancholijnym wzruszeniu, jakie towarzyszy odnajdywaniu i rozpoznawaniu rzeczy bliskich i swojskich...” (tamże, s. 420).

Teza o tak radykalnej zmianie, jaka rzekomo nastąpiła pomiędzy tymi dwoma spektaklami, wydaje się co najmniej dyskusyjna. Zanim jednak rozwinę tę myśl, pozwolę sobie na małą dygresję. Analizując spektakle, zwłaszcza te należące już do historii teatru, zbyt często jedno konkretne przedstawienie, lub nasze wyobrażenie o nim, traktujemy jako uogólnioną synekdochę wszystkich, dość łatwo zapominając, że każde z nich było przecież odrębnym aktem performatywnym (por.: Kosiński, 2016). W przypadku teatru Kantora sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, przede wszystkim ze względu na upływ czasu. Należałoby zatem w miarę możliwości dość precyzyjnie dookreślać, na jakiej podstawie opieramy się, mówiąc np. o *Wielopolu...* Zwłaszcza że spektakl, którego premiera odbyła się we Florencji w czerwcu 1980 roku, grany był po wielokroć, na przestrzeni 9 lat, w czterdziestu trzech – głównie zagranicznych – miastach. Naturalne jest więc, że musiał z czasem ulegać pewnym modyfikacjom².

W moim przekonaniu to właśnie pierwsze, popremierowe pokazy miały fundamentalne znaczenie dla artysty i to one przede wszystkim powinny być przedmiotem, lub też punktem wyjścia, rozważań o *Wielopolu...* Zwłaszcza że dysponujemy zapisem wykonanym przez Jacquie i Denisa Babletów we Florencji, zaledwie trzy dni po światowej premierze, który, jak się okazuje, w istotnych scenach, będących niejednokrotnie podstawą analiz (zob. np. Niziołek, 2013; Kufel, 2014), różni się od najbardziej znanych w Polsce rejestracji wykonanych przez Andrzeja Sapiję i Stanisława Zajączkowskiego w 1983 roku, a więc aż trzy lata później³. Narzucającą się, podstawową wręcz różnicą pomiędzy tymi realizacjami jest oświetlenie sceny – nagranie z Florencji jest znacznie ciemniejsze i dużo mroczniejsze. Początek materiału florenckiego zawiera fragment rozmowy Kantora, najprawdopodobniej z Babletem, w której artysta kategorycznie sprzeciwia się jakiemukolwiek dodatkowemu doświetlaniu przestrzeni podczas rejestracji. Co ciekawe, Andrzej Sapija w rozmowie z Klaudiuszem Świącickim zdradza, że przed prezentacją spektaklu w kościele w Wielopolu Skrzyńskim, którą rejestrował, kwestia oświetlenia również była tematem burzliwych dyskusji. Kantorowi zależało bowiem na tym, by podczas przedstawienia wykorzystywać jedynie światło kościelnych świec, a na propozycje doświetlenia przestrzeni reagował bardzo gwałtownie. Ostatecznie jednak Sapija zdecydował się na powolne jej doświetlenie już po rozpoczęciu spektaklu, w tajemnicy przed artystą (Świącicki, 2016).

Sceniczne działania widoczne w nagraniu florenckim są znacznie bardziej brutalne i gwałtowne niż ich „polskie” odpowiedniki. Szczególnie widać to w zachowaniu i gestach Wojska – jest ono o wiele bardziej zdeterminowane i agresywne w swoich poczynaniach. Być może to, że spektakl z czasem stracił nieco z pierwotnego impetu, stając się po prostu łagodniejszy w odbiorze, wynika z wyczerpywania się temperatury emocji i zaangażowania aktorów, nie zaś z zamierzeń twórcy. Niemniej, spośród wszystkich istniejących nagrań spektaklu

w pamięci kulturowej zdecydowanie silniej utrwaliło się właśnie to „łagodniejsze”, kolorowe nagranie Stanisława Zajączkowskiego z 1983 roku i to ono zdecydowanie częściej staje się podstawą badań i analiz.

Inną istotną różnicą pomiędzy rejestracjami z Polski i Włoch są także niektóre działania Księdza – grający go Stanisław Rychlicki ze względu na kontuzję w czasie polskich pokazów spektaklu chodził o lasce⁴, nie mógł zatem nosić krzyża, tym bardziej Adasia, i zapewne dlatego w niektórych scenach Kantor po prostu pomaga mu wstać lub pewne czynności wykonuje za niego.

Zatem premierowa wersja *Wielopola...* jest, paradoksalnie, bardzo bliska estetyce *Umarłej klasy*, co prowokuje do przyjęcia hipotezy, że ma ono (a przynajmniej jego pierwsze wersje) również inne cechy łączące je z tym największym – jak zwykło się sądzić – dziełem Kantora. Aby udowodnić zasadność takiej perspektywy i sformułować wynikające z niej wnioski, należy w pierwszej kolejności przyjrzeć się temu, co *de facto* dzieje się w Kantorowskim „biednym pokoiku wyobraźni”. Najpierw jednak przywołam najbardziej znane i najistotniejsze głosy krytyków i badaczy *Wielopola...*, co pozwoli mi na – z konieczności niekompletne – zarysowanie głównych tendencji w postrzeganiu tego dzieła, z którymi w dalszej kolejności będę polemizować, lub które postaram się rozwinąć, formułując własne tezy. Podkreślić w tym miejscu trzeba, że interesuje mnie przede wszystkim polska recepcja tego spektaklu.

Lektura recenzji pokazuje, że o *Wielopolu...* zwykle mówiono jako o podejmowanej przez Kantora próbie niemożliwego uobecniania i materializowania jego wspomnień z dzieciństwa. Jednocześnie wyraźnie podkreślano uniwersalność owych „klisz pamięci”, wynikającą przede wszystkim z bezpośrednich odwołań do tematyki biblijnej, przez co prezentowana w spektaklu historia rodzinna nabierała wręcz charakteru misterium, czy też „przypowieści o doli człowieka” (Sienkiewicz, 1980). Zaznaczany był również apologetyczny i wspólnotowy wymiar przedstawienia – eksponujący przede wszystkim polskość i związane z nią narodowe wartości i tradycje.

W Polsce *Wielopole...* prezentowane było podczas dwóch *tournees* – w roku 1980 (16 przedstawień) oraz 1983 (14 przedstawień). Pisząc o pierwszych polskich pokazach, Teresa Krzemień stawiała następującą tezę:

Sukces *Wielopola...* to harmonijna synteza tego co uniwersalne z tym co polskie i to polskie aż po granice jaskrawości, aż nadto... [...] Sukces *Wielopola...* to wizja kraju rodzinnego, jakim widzi się go z pozycji dorosłości, ale też wizja losu europejskiego, który – nieodmiennie – jest przede wszystkim losem polskim... (Krzemień, 1980).

Trzy lata później, podczas drugiego *tournee* Cricot 2, ponownie przywoływała to pierwsze, dopowiadając, że wówczas

Kantor [...] trafił w kraju na atmosferę gorącą, jeśli nie euforyczną. Wszelkie „patriotyczne słowo” – a *Wielopole*, *Wielopole* jest nim bez wątpienia – przyjmowano wówczas z entuzjazmem, pławiono się w polskości, niepowtarzalności naszego narodowego bytu. Uniwersalistyczny dotąd, daleki od pokrzepiania serc artysta z *Umarłej klasy* objawił się nagle jako rzecznik emocji i to emocji z Polski rodem właśnie. Krytycy ze zdumienia nie znajdowali słów, podpowiadała im je w końcu publiczność: wzruszona, podbita bez reszty, wstrząśnięta. Mówiono wtedy: nowy Kantor, niby ten sam, ale raptem odwołujący się do tradycji serca, wiary i sztandaru (Krzemień, 1983).

Tego rodzaju głosów było więcej.

Ci, którzy widzieli to widowisko, nie zapomną nigdy tej, wśród umarłych, maszerującej armii. Nie zapomną tego niezwykłego świata i będą wiedzieli, że gdy tak maszerują i maszerują, gdy „za naszą Polskę idą w bój”, to dzieje się coś niezwykłego w porządku naszej jednostkowej pamięci i coś niezwykłego w kategoriach pamięci narodowej, przywołanej na ten raz na widowni.

Bo oni szli, idą i iść będą zawsze – „a śmierć im pod stopy się miota” (Obserwator, 1983).

Jerzy Adamski przekonywał zaś, że „ten rodzinny obrzęd wspomnień skromnych ludzi, choć czyni to jakby mimowolnie, z tym większą siłą pokazuje los polskich pokoleń: wspólny, dziedziczony przez nas wszystkich i w teraźniejszość naszą przedłużony, polski los historyczny” (Adamski, 1983).

Takie odczytanie wydaje się poniekąd zrozumiałe. Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku to w polskiej kulturze czas ruchów wspólnotowych, próba budowania nowych projektów politycznych – w których, co istotne, obecność Kościoła katolickiego jest bardzo mocno zaznaczona, wręcz niezbędna – i przywracania całej tradycji niepodległościowej. Pierwsze pokazy *Wielopola...* w kraju miały miejsce od połowy listopada do początku grudnia 1980 roku – w czasie „karnawału Solidarności”. Dość powiedzieć, że na wyraźne życzenie Kantora spektakle od 3 do 6 grudnia pokazywano w Hali Widowiskowej Stoczni Gdańskiej im. Lenina. 6 grudnia odbyło się uroczyste, długo wyczekiwane przez społeczeństwo wbudowanie kamienia węgielnego Pomnika Poległych Stoczniovców 1970, którego również uroczyste odsłonięcie miało miejsce dziesięć dni później⁵.

Również współczesne interpretacje *Wielopola...* w głównej mierze oscylują wokół zagadnień metafizycznych i eschatologicznych. W takim ujęciu sztuka krakowskiego twórcy jest najczęściej osobistym, intymnym namysłem nad sprawami życia, śmierci czy „nowocześnie” pojmowanego zbawienia – wskazać tu można choćby prace Marty Kufel (2014) czy Katarzyny Flader-Rzeszowskiej (2015) oraz interesujący szkic Tadeusza Kornasia (2017).

W nieco innym kierunku podąża Katarzyna Fazan, analizując celowość włączanych przez Kantora do spektaklu wątków

biblijnych. Traktując *Wielopole...* jako „świeckie misterium okrucieństwa” (Fazan, 2009, s. 279), badaczka twierdzi, że Kantor operuje rozłożoną na czynniki pierwsze „mysteryjną motywiką”, którą łączy w sposób niezwykle wyrafinowany z życiem rodziny. Pisze:

[...] mimo iż w swej wyrazistej formie sceny takie jak Golgota, Ukrzyżowanie, Ostatnia Wieczerza odsyłają do oczywistych skojarzeń, ich byt w Teatrze Śmierci [...] jest głównie fizyczny a nie metafizyczny. [...] [Taka] zewnętrzność form sakralnych [...] do niczego nie odsyła, ukrywa „nic”, pustkę. Jest to wnętrze [...] wystawione na zewnętrzny punkt widzenia zmieniający status scenicznego obrazu. [...] Dopiero punkt widzenia widza czyni z inscenizacji rzeczywistość wyższego stopnia, prowokując do medytacji i wzruszenia, wprowadzając horyzont *katharsis* (tamże, s. 295).

Autorka czyta więc biblijne zapożyczenia jako rodzaj ich profanacji w duchu Agambenowskim, która w istocie polega na reutilizacji świętości. Te puste formy swoim intelektem, czy może raczej uczuciem, ma wypełnić i dopełnić widz tego teatru.

Pojawiający się w różnych kontekstach problem autobiograficzności *Wielopola...* podejmuje m.in. Klaudiusz Świącicki (2016), który, łącząc perspektywę historyczną, teatrologiczną oraz antropologiczno-kulturową, ma na celu przybliżenie sposobu, w jaki „mała ojczyzna” artysty i jej mieszkańcy znajdują odzwierciedlenie w jego twórczości. W swoich rozważaniach Świącicki zauważa, że przywoływana na Kantorowskiej scenie „historia przemienia się w kulturowy, ponadczasowy, powracający w kolejnych spektaklach mit w rozumieniu Mircei Eliadego” (Świącicki, 2016, s. 44). W innym miejscu doprecyzowuje, że jest to w zasadzie „galicyjski mit”, „wyjęty z chronologii linearnej i umieszczony w kolistym czasie powrotu” (tamże, s. 193). Te trafne spostrzeżenia autor poostawia, niestety, bez komentarza, traktując jako coś oczywistego. Nasuwa się jednak w tym kontekście pytanie, w jaki sposób, jakimi mechanizmami budowany jest ów mit w spektaklach Kantora i jaka właściwie jest jego celowość? Innymi słowy – po co Kantorowi ów „galicyjski mit”?

W dużo bardziej przekonujący i inspirujący sposób podobne zagadnienia porusza Piotr Dobrowolski (2008). Przywołując myśl Deleuze’a dotyczącą „różnicy i powtórzenia”, pisze, że celem Kantora nie była „realistyczna dokładność przedstawianych obrazów i sytuacji”, lecz „przechowywane w jego pamięci, zatarte wspomnienie czasów minionych, stanowiło inspirację dla scenicznego powtórzenia”, które było raczej opisem „samego siebie” niż re-konstrukcją przeszłości (Dobrowolski, 2008, s. 108). „Powtórzenie dokonywane w materii spektaklu prowadziło do powstania wersji odmiennej od pierwowzoru przeszłości” (tamże, s. 114). Dobrowolski stwierdza również, że działanie Kantora bliskie było gestowi powtórzenia świata – co przywodzi na myśl przywołane rozważania Eliadego. Wspomina również, że „szczególnie interesujące w przypadku dzieł Kantora wydaje się ciągle

napięcie pomiędzy Realnym a Symbolicznym, w znaczeniu prezentowanym przez Lacana. Pragnienie, aby uwolnić przedmiot od utartych znaczeń, a tym samym znieść dominację Symbolicznego nad Realnym” (tamże, s. 108). Do tych kwestii powrócę.

Wspólna dla przywołanych wyżej tekstów jest perspektywa autobiograficzności *Wielopola...* Obaj autorzy, mimo że dla nieco odmiennych celów, uznają ją za niemal podstawowy punkt wyjścia interpretacji. Interesujące badawczo w tym kontekście będzie pewnego rodzaju „zawieszenie” spojrzenia autobiograficznego, odsunięcie go na plan dalszy i tym samym potraktowanie spektaklu Kantora w kategoriach uniwersalnych, a nie autorsko-osobistych. Zwłaszcza że – przynajmniej w pierwszym okresie „eksploatacji” *Wielopola...* – to nie autobiograficzność wydaje się najważniejsza. Istnieją bowiem wypowiedzi artysty, w których jednoznacznie deklaruował, że „wbrew pozorom nie jest to przedstawienie biograficzne” (Gieraczyński, 1980, s. 5). Co więcej, na etapie prób podkreślał:

To, co dzieje się na scenie, zupełnie nie dotyczy mojej rodziny, nie ma nic wspólnego z moimi przeżyciami. [...] Poszukiwałem nowej struktury dla spektaklu i wydaje mi się, że ją znalazłem dzięki temu zjawisku, które nazywa się wspomnieniem. [...] Nie wybrałem tematu wspomnienia, żeby wzruszać się do łez nad moim dzieciństwem, ale ponieważ dostrzegłem w nim możliwości formalne (za: Passega, 2007, s. 73).

Zatem to nie tyle nostalgiczne pragnienie powrotu do umarłej przeszłości, ile raczej forma była tym, co w głównej mierze determinowało taki, a nie inny kształt przedstawienia. Znamienna jest także jedna z początkowych scen – ślub Ojca Mariana i Matki Helki. Teresa Wełmińska grająca tę postać w czasie prób była w ciąży, o czym Kantor wiedział i mimo tego nie zdecydował się na zmianę obsady. Co więcej, wiadomość o tym fakcie – jak wynika ze wspomnień aktorki – przyjął z dużym entuzjazmem: „To nic, to bardzo dobrze, to jest bardzo dobry obrót sprawy. To teraz ja jestem w środku, bo ty grasz moją matkę” (Wełmińska, 2005, s. 270) – miał powiedzieć. Z oczywistych względów przygotowywał zastępstwo za Wełmińską, jednak to ona zagrała na premierze, będąc w ósmym miesiącu ciąży.

Przejdźmy do analizy nagrania z Florencji i zadajmy pytanie: co właściwie widać na scenie *Wielopola...*? Zaczniemy od scenografii, która w czasie trwania spektaklu nie ulega większym zmianom. Miejsce gry wyznacza niska, prostokątna platforma, której tył tworzą rozsuwane ścianki – stąd na scenę wchodzi aktorzy. Są jeszcze przesuwane na kółkach drzwi i okno, prosty stół i krzesła. Po prawej – kopczyk ziemi z wbitym weń krzyżem i łopatą, poza nim kilkanaście niewielkich krzyży. Po lewej – łóżko. Wszystko zrobione z poszarzałego drewna. Oświetlenie białe, jednolite.

Mamy w zasadzie dwie odrębne grupy aktorów: Rodzinę – w skład której wchodzi dwaj Wujowie, dwie Ciotki, Matka Helka, Babka, Wuj Stasio i mały Adaś, a także Ojciec Marian i Ksiądz, oraz drugą grupę – Wojsko. Jest jeszcze Wdowa po miejscowym fotografe i Kantor. Akcja spektaklu – jeśli w ogóle można użyć takiego słowa – składa się z szeregu, niekiedy simultanicznych, sekwencji, składających się na pięć części czy też aktów. Są to kolejno: I. „Ślub”, II. „Lżenie”, III. „Ukrzyżowanie”, IV. „Adaś odjeżdża na front”, V. „Ostatnia Wieczerza”. W spektaklu nie ma jednak tradycyjnie rozumianej fabuły, poszczególne sceny połączone są na zasadzie dość luźnych asocjacji. Załóżmy jednak, że kolejne sceniczne obrazy składają się na konsekwentnie budowaną przez Kantora dramaturgię, obfitującą w szereg ważnych i aktualnych (również współcześnie) znaczeń.

Przyjrzyjmy się owej „Rodzinie z Wielopola”. Dokonajmy jednak małej profanacji postulatów Kantora i popatrzmy na te postaci przez pryzmat tzw. tradycyjnego teatru realistycznego, co uwydatni ich charakter w spektaklu. Takie spojrzenie prowadzi bowiem do wniosku, że rodzina jest dogłębnie dysfunkcyjna, a nawet patologiczna – w napisanej już po premierze partyturze⁶ Kantor często nazywa ją zresztą rodziną komediantów, kompletnymi durniami, idiotami. Wszyscy jej członkowie powtarzają jakieś żenujące, poniżające czynności bez wyraźnej przyczyny i sensu. Pograżona w niemal permanentnej kłótni, głównie o sprawy materialne, pozostaje w ciągłym ruchu, nieustannie się przemieszcza – jakby szukała bezpiecznego miejsca, chociażby namiastki domu. Celu jednak nigdy nie osiąga.

Wydawać by się mogło, że to właśnie oni – członkowie Rodziny – są siłą sprawczą wydarzeń scenicznych. W zasadzie przez cały czas wszyscy – albo wybrani jej przedstawiciele – znajdują się w centrum działań. Jedyne ta grupa postaci cokolwiek mówi – ściślej: tylko Wujowie, dwie Ciotki i Ksiądz; jest oczywiście jeszcze Helka, której jedyna wypowiedź sprowadza się do powtarzania małżeńskiej przysięgi, i Marian, który nieustannie bełkocze lub klnie. Rodzina jednak nie jest żadną siłą sprawczą. Charakteryzuje ją bowiem kompletne niezdecydowanie i brak jakiegokolwiek realnej mocy. Jej członkowie przypominają manekiny – co widać np. w scenie „Ślub”, gdzie małżeńska para to w zasadzie dwie bezwolne kukły, wciągane na scenę i „animowane” przez Księdza.

Jedynym konsekwentnym działaniem Rodziny jest nieustanne zaprzeczanie samej sobie. Tak jest, na przykład, w scenie „Lżenie”, kiedy uwaga koncentruje się na parze małżonków. Sytuacja rysuje się dość komicznie: powracający, zapewne z frontu, Marian zostaje dość gwałtownie zaatakowany przez Rodzinę, która wypomina mu *stricte* materialno-finansowe powody zawarcia ślubu z Helką. Po chwili jednak, bez wyraźnej przyczyny, sytuacja diametralnie się zmienia i z kolei Helka staje się obiektem ataków. Sekwencja kończy się jej symbolicznym „ukrzyżowaniem”.

Podobną niekonsekwentną w działaniach widać w scenie rozmowy o rzekomym bohaterstwie Adasia. Dla lepszego

zobrazowania przywołam nieco dłuższy fragment partytury, który jest dokładnym zapisem tego, co w tej scenie mówią postaci:

WUJ KAROL
 Adaś zmobilizowany!
 Powołany!
 Jeszcze nie bohater,
 Ale to już bohaterstwo!
 Bohater!
 Nasza duma!
 [...]

 Adaś!
 nasza duma,
 nasza wspaniała, niezwykła,
 nasz cesarz,
 nasz monarcha,
 ojczyzna,
 my własnymi,
 my piersiami,
 my pierwsza...
 my...

WUJ OLEK
 Trzeba jakoś wylawirować,
 trzeba go wylawirować,
 wyciągnąć,
 wymyślić coś,
 niechby w domu,
 niech sobie przez okno,
 niech coś tam w ogródku,
 a najlepiej w domu,
 nie wychylać się...

CIOTKA JÓZKA
 Najlepiej wyszukać choroby,
 może żylaki,
 on ma żylaki!
 Jemu każą umierać!
 Kto każe??
 Kazać umierać?
 Kto? Kto?
 [...]

WUJ KAROL
 Na wojnie żylaki nie odgrywają żadnej roli!
 My wszyscy pod sztandarami!
 Na kartach historii!
 My nie oddamy!
 Zaa... mną!!!

WUJ OLEK
 ...najlepiej w domu,
 albo
 w szpitalu!

tak w szpitalu!
 do szpitala!
 do łóżka!
 niechby choroba,
 albo amputacja,
 tyfus!
 tyfusem go ratować!

CIOTKA JÓZKA
 Amputacja?
 Może bez głowy?
 Bez nogi?
 Może całkiem bez niczego?
 Cały?
 Całkiem umarły?
 Poległy?
 Wymieszany w ziemi???
 Nasz Adaś! (Kantor, 2004, s. 253-255)

Z jednej więc strony zmobilizowany Adaś jest bohaterem, powodem niewątpliwej dumy całej Rodziny, chwilami wręcz przypisującej sobie jego zasługi. Zarazem jednak owa Rodzina zastanawia się, w jaki sposób można Adasia „wylawirować” z konieczności udziału w walce, ocalić przed wojennym koszmarem i zapewne rychłą śmiercią. Nigdy jednak nie dowiemy się, z jakiego powodu umarł krzyżowany w jednej z sekwencji Adaś – czy na polu bitwy, czy też na skutek „ochraniających go” pomysłów Rodziny. Do tej sceny jeszcze powrócę.

Istotne jest także to, że cała struktura *Wielopola*... odbywa się – przynajmniej pozornie – bez jakiegokolwiek refleksji natury moralnej. Parafrazując Marcina Czerwińskiego, który we wstępie do zbioru esejów Mircei Eliadego pisze o dobie współczesnej: „powiedziano już, że z całej religijności – jako powszechnie odczuwana rzeczywistość – pozostała jej tylko etyka” (Eliade, 2017, s. 20), można powiedzieć, że w świecie spektaklu, tak obfitującym w symbolikę pasyjną, właśnie rozważań etycznych, jako jedynych z całej sfery religijności – przynajmniej pozornie – brakuje. Należy więc w pewnym zakresie zgodzić się z przywołanymi już spostrzeżeniami Katarzyny Fazan, dotyczącymi skrywanej się za *Wielopolską* symboliką pasyjną pustki.

Kolejnym istotnym spostrzeżeniem jest to, że wszystkie ukrzyżowania i akty „biblijnej przemocy”, jakich doświadcza Rodzina, są wykonywane czy też realizowane wyłącznie przez Wojsko. Za każdym razem Żołnierze porywają poszczególnych jej członków – niemal jako ofiary wotywnie. Co jednak również interesujące, realizując „sceny biblijne”, Wojsko w sposób jednoznaczny powtarza gesty i sytuacje znane z właściwego mu porządku militarnego. Przywołajmy kilka przykładów.

W sekwencji nazwanej przez Kantora „Ojciec i cierpliwa nauka chodzenia zwanego «maszerowaniem»” uginający się pod ciężarem drewnianego krzyża Ksiądz maszeruje w towarzystwie Mariana, posuwającego się w tym samym rytmie

krok za nim, po lewej stronie. To działanie kojarzyć możemy z przemarszem w asyście, wykonywanym, na przykład, podczas ceremonialnego przeglądu pododdziałów⁷.



W innym momencie do stojącego tyłem do widowni Księdza podchodzą kolumną Żołnierze i symbolicznie wbijają w jego ciało bagnety. Zapewne nieprzypadkowo scena ta określona jest w partyturze jako „Wojskowe ćwiczenia zadawania śmierci”, gdyż w interesującym mnie tu porządku militarnym jest to niemal dosłowna ilustracja ćwiczeń z walki na bagnety.



Jest również sekwencja, w której zwarta grupa Żołnierzy w dość szybkim tempie wbiega na scenę, niosąc drewniany krzyż. Dramatyzacja ich ruchów budzi jednak skojarzenia

z przetaczaniem armaty czy haubicy – celem ustawienia pozycji artyleryjskiej. I jeszcze scena, kiedy Żołnierze demontują krzyż, na którym chwilę wcześniej ukrzyżowano Adasia. Podczas gdy część z nich zajęta jest rozbiórką drewnianej konstrukcji, pozostali szybko przemieszczają się po całej przestrzeni sceny, nerwowo rozglądając się dookoła i w górę – jak gdyby ubezpieczając tamtych, prowadząc rozpoznanie podczas walki miejskiej.



Co bardzo ważne, w sytuacjach, w których brak pasywnych atrybutów – symbolicznych przedmiotów lub działań – Wojsko albo biernie trwa w kącie, albo bezcelowo przemieszcza się po scenie w kompletnym chaosie, dezintegracji, dysharmonii. Bez owych atrybutów Wojsko w *Wielopolu*... po prostu „nie działa”. Można więc uznać, że symbole i gesty religijne są dla Żołnierzy formą, która ich organizuje i nadaje – niekoniecznie transcendentalny – sens ich działaniom. Powstaje tym samym pewnego rodzaju konglomerat, czy też kompleks militarno-religijny, łączący dwa – zdawałoby się:

Kadr 1 z zapisu spektaklu zrealizowanego przez Jacquie i Denisa Babletów, Florencja 1980.
Kadry 2-5 z zapisu spektaklu zrealizowanego przez Stanisława Zajączkowskiego, Kraków 1983.
Dla zobrazowania tych czterech scen wykorzystany został ten późniejszy zapis, jako że jest on tożsamy z florencką wersją spektaklu, której rejestracja bądź jest w tych momentach zbyt ciemna do reprodukcji, bądź też ustawienie kamery nie pozwala na wybór czytelny kadru.

sprzeczne – porządki, które jednak w spektaklu wzajemnie warunkują swoje istnienie. Jest on dodatkowo podkreślany drobną, lecz istotną zmianą w umundurowaniu Żołnierzy: w pewnych scenach zamiast czapek wojskowych na ich głowach pojawiają się kapłańskie birety.



Interesujący jest strój Żołnierzy z *Wielopola...*, będący niemal dokładnym odwzorowaniem austriackiego munduru z czasów Wielkiej Wojny. Nadmienić trzeba, że to bodaj jedyny przykład – w całej twórczości Kantora – gdy kostium jest tak dokładną, konkretną i jednoznaczną realizacją historycznego wzorca. Przy czym, oczywiście, nie o austro-węgierską armię tu chodzi, a o II Brygadę Legionów Polskich, w której od 1914 roku walczył Marian Kantor, a która nosiła – w części przynajmniej – austriackie mundury i charakterystyczne czapki z nausznikami zapinanymi na dwa guziki z przodu⁸. Można wnioskować, że artysta chciał, byśmy dokładnie wiedzieli, o jakie wojsko chodzi. Zatem mamy tu do czynienia z pewnym paradoksem. Z jednej strony Wojsko, które w brutalny sposób porywa i krzyżuje członków Rodziny, jawi się jako siła niszcząca, sceniczna egzemplifikacja zła. Z drugiej strony wiemy przecież doskonale, że są to polscy żołnierze. Ta ambiwalencja jest bardzo ważna, jako że wprowadza problem odpowiedzialności i winy, który z reguły wiązany jest z postacią Odysa z okupacyjnych działań teatralnych Kantora. Późniejsze sceniczne losy Kantorowskiego Odysa-Zbrodniarza badacze łączą z postacią Ojca Mariana, a często i samego artysty – o czym była już mowa.

Warto zwrócić uwagę na to, że w *Wielopolu...* postać Ojca Mariana co jakiś czas powtarza bardzo konkretną czynność: mierzy. Najpierw Ciotkę Józkę, która z przerażeniem nerwowo ogląda w lusterku swój profil, a następnie Babkę, która wykonuje na łóżku groteskowe ćwiczenia gimnastyczne – jakby chciała zanegować swoją starość czy niedołęstwo. Również w finale spektaklu, podczas ustawiania „Ostatniej Wieczerzy” Marian mierzy krzesła, na których za chwilę usiądą członkowie Rodziny. Zatem zawsze pomiarom podlegają albo *stricte* postaci ludzkie, albo przedmioty ściśle z ciałem ludzkim – jego materialnością – związane.

Tropem interpretacyjnym, pozwalającym w jakimś stopniu zrozumieć te zachowania sceniczne, może być fakt, że podczas okupacji Kantor przez kilka miesięcy pracował w Institut für Deutsche Ostarbeit w Krakowie, zorganizowanej przez okupanta jednostce quasi-naukowej, która m.in. zajmowała się prowadzeniem antropometrycznych badań ludności Małopolski i Podhala. Artysta, choć niemal na pewno nie brał udziału w tego typu badaniach, niewątpliwie miał świadomość tych przedsięwzięć, był w ich bezpośrednim sąsiedztwie (zob.: Michalik, 2015). Zatem zarówno czynność mierzenia, jak i przeglądania się w lusterku, jakby celem sprawdzenia, w jakim stopniu profil twarzy może sugerować żydowskie pochodzenie – choć z pozoru mało ważne, a przede wszystkim ledwo widoczne, ukryte (powracające zresztą w kolejnych spektaklach Teatru Śmierci), mogą być odczytywane jako obraz Freudowskiego przymusu powtarzania wydarzenia traumatycznego (zob.: Michalik, 2017).

Czy można więc kategorycznie twierdzić, że Kantor początkowo przejmował „winę” Ojca-Odysa-żołnierza, a po *Umarłej klasie* ją porzuca – jak chce Niziołek? Czy w twórczości artysty owa przedziwna niejednoznaczność wielopolskiego Wojska znajduje jakieś analogie? Przywołajmy dwie fotografie.



⁸ *Nadobnie i koczodany*; fragment dokumentacji z archiwum Cricoteki Ława oskarżonych podczas procesu strażników obozów śmierci w 1946 roku w Rastatt, Bundesarchiv_Bild_183-V02838

Pierwsza pochodzi ze spektaklu *Nadobnie i koczkodany* (1973) i przedstawia grupę siedzących w ławkach Mandelbaumów z numerowanymi tabliczkami na szyi, którzy w toku rozwijającej się akcji nałożą żydowskie chałaty i kapełusze. Dodajmy, że będą to dość brutalnie wyselekcjonowani przy wejściu widzowie. W toku spektaklu poddani zostaną również brutalnej musztrze prowadzonej przez Głównego Mandelbauma – na jego rozkaz będą musieli, między innymi, naprzemiennie wstawać i siadać – można powiedzieć: jak na sali sądowej.

Druga fotografia przedstawia ławę oskarżonych podczas procesu strażników obozów śmierci w 1946 roku w Rastatt, dwanaście kilometrów od Baden-Baden⁹. Czy Kantor mógł to zdjęcie widzieć? Tego nie wiemy, wiemy natomiast, że w 1966 roku wyjeżdża do Baden-Baden na zaproszenie ówczesnego dyrektora tamtejszej Kunsthalle, Dietricha Mahlowa. Dwa lata później – w 1968 roku w Norymberdze, również we współpracy z Mahlowem, realizuje film *Kantor ist da*, który jawi się jako swoiste studium rodzenia się i zasad funkcjonowania faszyzmu (zob.: Michalik, 2015)¹⁰.

Zatem zarówno w *Nadobniach i koczkodanach*, jak w *Wielopolu...* następuje przedziwne, niejednoznaczne zmieszanie „ofiar” ze „sprawcami”. Problem atrybucji „winy” w spektaklach krakowskiego twórcy jest z całą pewnością zagadnieniem o wiele bardziej skomplikowanym, niż mogłoby się wydawać. Nie można bowiem jednoznacznie stwierdzić, kto, dlaczego i w jaki sposób przyjmuje winę, czy też zostaje obarczony winą innych. Lepiej jest więc mówić o swoistej Kantorowskiej obsesji „wielowarstwowej” winy¹¹.

Przedstawiona powyżej analiza spektaklu *Wielopole*, *Wielopole* pozwala postawić tezę, że stanowi on artystyczną diagnozę stanu umysłu polskiego narodu, który nie potrafi uwolnić się od rządzącego nim, ciągle powielanego i reprodukowanego mitu narodowego, czy też mitu mesjanistycznego. Podejmując próbę wyjaśnienia mechanizmów jego powstawania, jakie wpisane są w Kantorowskie obrazowanie, posłużę się koncepcją mitu Rolanda Barthes'a oraz rozważaniami, jakie na ten temat poczynił Mircea Eliade. W mniejszym stopniu interesować mnie będą antropologiczne źródła i ideologiczne założenia tych dwóch, w dużym stopniu rozbieżnych, koncepcji. Teorie te, które postrzegam jako w pewien sposób zamknięte struktury, trwale zakorzenione w szeroko rozumianej kulturze, chcę wykorzystać jako narzędzia pomocne w zrozumieniu zarówno tego, co faktycznie dzieje się na scenie, jak i tego, co to może znaczyć – a ich swoista ideologiczna kontrapunktowość okaże się, paradoksalnie, pomocna.

Możemy bowiem – jak czynią niektórzy – widzieć na scenie *Wielopola...* misterium pasyjne, które nawet w sposób w miarę uzasadniony realizowane jest przez Żołnierzy – w końcu to rzymscy legionieści krzyżowali Chrystusa. A zatem możemy, poszukując *signifié* tego obrazu, wyprowadzić wnioski oscylujące wokół próby dotarcia przez Kantora do jakiejś formy

„zbawienia”. Jednak sztuczność i gwałtowność tych scen, ich oderwanie od porządku duchowego i inne wyżej przedstawione „wady” wydają się podawać w wątpliwość taką interpretację. Możemy – *a contrario* – posądzać Kantora o bluźnierstwo. Podstawienie Legionów Polskich w miejsce naturalnie i tak występujących w tej „historii” Rzymian, pozwala postawić hipotezę, że chodzi tu o *signifiant* w strukturze mitycznej, która – jak pisze Barthes – „jest systemem szczególnym przez to, że buduje się w oparciu o łańcuch semiotyczny, który istnieje przed nim [...]. To, co jest znakiem (to znaczy asocjacyjną całością pojęcia i obrazu) w pierwszym systemie, staje się prostym *signifiant* w drugim” (Barthes, 2008, s. 245), i dalej:

[...] w tym sensie [pierwszego łańcucha semiotycznego] jest już skonstruowane pewne znaczenie, które mogłoby doskonale samemu sobie wystarczyć, gdyby go mit nie pochwylił i nie uczynił za jednym zamachem jakąś pustą, pasożytniczą formą. [...] mamy tu jakąś paradoksalną permutację operacji czytania, anormalny regres sensu w formę, znaku językowego w *signifiant* mitu” (tamże, s. 248-249).

Działanie mechanizmu mitu powoduje pewnego rodzaju unieważnienie, wyeliminowanie pierwotnych sensów znaków. Uzasadniałoby więc zauważaną przez badaczy pustkę religijnego sztafażu, a co za tym idzie, prowadziłoby do konstatacji, że w *Wielopolu...* nie ma bluźnierstwa, wręcz nie ma w nim Boga.

Działania przeprowadzane w spektaklu przez wspomniane już kompleksy militarno-religijny, a więc zwielokrotnione ukrzyżowania realizowane przez Legiony Polskie, jawią się za to jako *signifié* drugiego łańcucha semiotycznego w Barthes'owskiej konstrukcji mitycznej, czyli znaczenie mitu: bardzo silny spłot symboli odsyłających do jeszcze sarmackiej proveniencji dogmatu przedmurza chrześcijaństwa, czy – poprzez skojarzenie z odzyskaną niepodległością – przekonania, że, jak pisze Jan Sowa za Januszem Tazbirem, „Polska będzie istniała zawsze, jeśli tylko potrafi wypełniać powierzone jej przez Boga zadania” (Sowa, 2011, s. 280), a później do idącej tym torem tradycji romantycznej. Ten nieustannie zagarniający coraz to nowe obszary mit jednocześnie przesłania wszystko to, co w świadomości narodu – w wyniku działania owego mitu – zostało wyparte, czy też inaczej mówiąc: jest symptomem – jak pisze Sowa, tym razem za Johnem Millsem – przyjęcia pozycji „podmiotu paranoidalnego”, czyli zachowania „jak ktoś, kto aktywnie pragnie nie wiedzieć [podkr. J.M.T.], kto pragnieniem niewiedzy broni się przed wiedzą” (tamże, s. 354).

Aby prześledzić mechanizm tego wyparcia, czy „aktywnego pragnienia niewiedzy”, należy myśleć o przestrzeni *Wielopola...* w kontekście koncepcji święta w pierwotnych religiach, przedstawianej przez Eliadego. W zasadzie bowiem mechanizm Kantorowskiego spektaklu jawi się jako doskonale niemal zobrazowanie tez rumuńskiego uczonego. Pierwszą scenę z powodzeniem można czytać jako ustanawianie przestrzeni takiego święta – „ustanawianie świata”. Jest ona

dosłownym formowaniem przestrzeni spektaklu. Na scenie widzimy prawie wszystkie postaci zastygłe w dziwacznych pozach. Dwaj Wujowie zaczynają się ruszać, przestawiają sprzęty i postaci, szukając dla nich właściwego ulokowania. Próbuja sobie przypomnieć. Wszystko im się jednak miesza. Okazuje się, że niewiele – a może nawet nic – nie pamiętają. Biegają od sprzętu do sprzętu, od postaci do postaci. Sukcesywnie oczyszczają przestrzeń, na końcu zorientowawszy się, że: „Ich tu też nie było” – jak pisze Kantor – „Znikają. Scena pusta” (Kantor, 2004, s. 214). Jak przekonuje Eliade – „to, co ma stać się «naszym światem», musi najpierw zostać «stworzone», a wszelkie dzieło stworzenia ma swój wzorzec: stworzenie świata przez bogów” (Eliade, 2017, s. 59). Tym właściwie mogłaby być uzasadniona obecna u Kantora, powtarzana przez Rodzinę, Chrystusowa Pasja – swoiste *illud tempus*. Idąc za myślą rumuńskiego uczonego: w święcie temporalność zostaje zawieszona, unieważniony zostaje czas i znaczenie wszystkich innych wydarzeń. Co więcej, „doroczne powtarzanie kosmogonii” dokonuje swoistego „oczyszczenia”, gdyż „chodzi [...] nie tylko o rzeczywiste zawieszenie jakiegoś interwału czasowego i rozpoczęcie innego [...], ale także o unicestwienie minionego roku i czasu, który upłynął. [...] anulowanie grzechów i błędów jednostki i wspólnoty” (tamże, s. 92). Kolejne sekwencje, owe „klisze pamięci”, Kantor układa bez chronologii, są one podporządkowane tylko dramaturgii Pasji właśnie – dramaturgii „tego czasu”; wyraźnie sugerują to tytuły kolejnych części spektaklu. Eliade pisze również, że „wieczny powrót do źródeł *sacrum*”, czyli powtarzanie boskich gestów, „życie uświęcone” daje człowiekowi nadzieję na, mówiąc wprost, zbawienie – „istnienie ludzkie może ująć nicości i śmierci” (Eliade, 2017, s. 113). Natomiast w sytuacji odwrotnej, kiedy ztraca się „religijny sens powtarzania gestów wzorcowych”, owo powtarzanie zostaje „wyjałowione ze swej treści religijnej”, czas „desakralizuje się” i „okazuje się kołem, obracającym się w nieskończoność i nieskończenie się powtarzającym” (tamże, s. 113). U Kantora do takiej desakralizacji dochodzi. Nie ma tam ani zbawienia, ani nadziei na zbawienie. Przecież Ostatnia Wieczerza – czyli finał, teoretycznie kończący spektakl, jest Pasji początkiem. Następuje swoiste zawinięcie zdarzeń, ich zapętlenie. Podczas prób, rozważając różne warianty wejścia jednej z postaci, Kantor mówi wprost: „doszedłem do wniosku, że ta postać powinna się pojawić sama w finale, albo lepiej na «nie końcu» spektaklu [podkr. J.M.T.]” (za: Passega, 2007, s. 69). Samo działanie artysty – ostatnie chwile jego bytności na scenie – również sugerują cykliczną powtarzalność przedstawienia. Kantor pozostając sam, składa bardzo pieczołowicie obrus, który położono na deskach mających stanowić stół Ostatniej Wieczerzy. Robi to długo, wyrównując kanty i dbając o to, by złożyć go dokładnie tak, jak był złożony przed rozwinięciem – tak, jakby miał być użyty raz jeszcze, w dokładnie tej samej scenie, a może używany w niej w nieskończoność. Zatem Rodzina w *Wielopolu* – czyli *de facto* my wszyscy – jest naznaczona klątwą mitu. Musi powtarzać Eliadowskie święto, unieważniające niewygodne elementy historii, które stoją

w sprzeczności z mitem, bo w przeciwnym razie musiałyby zdekonstruować ten mit – naprawdę przypomnieć sobie swoją historię i przepracować ją.

Wielopole... nie poprzestaje, oczywiście, na czystym obrazowaniu zmitologizowanej rzeczywistości. Kantor próbuje, w moim przekonaniu, zrobić to, co opisuje Barthes: „najlepszą bronią przeciwko mitowi jest być może umitycznienie mitu, wytworzenie mitu sztucznego [...]. Wystarczy jedynie uczynić go punktem wyjścia trzeciego łańcucha semiologicznego, potraktować jego znaczenie jako pierwszy termin drugiego mitu” (Barthes, 2008, s. 269). Podając za przykład *Bouvarda i Pécucheta* Flauberta, badacz pisze dalej o metodzie destrukcji: „będzie nim właściwe bohaterom niezdecydowanie, niedosyt, paniczna nieśmiałość ich praktyk [...]. Władza drugiego mitu polega na tym, że naiwność pierwszego poddaje on krytycznemu spojrzeniu” (tamże, s. 269). Tak właśnie można odczytywać klótlivość i małostkowość Rodziny, czy wręcz skłonność do kolaboracji, widoczną w scenie nazwanej „Sąd polowy”. Kantor notuje w partyturze:

[...] wujowie ustawiają [Księdza] na przodzie sceny, jak skazańca. Siadają na krzesłach po bokach «Tego Pana» [interpretowanego i przedstawionego przez samego Kantora jako Himmlera – J.M.T.] – każdy z nich trzyma [...] drewniane kołatki. [...] Ten Pan uderza raz kołatką, od niechcenia, natomiast dwaj Wujowie potrząsają kołatkami z ogromną gorliwością. Robią to i powtarzają kilkakrotnie. Za każdym razem Ksiądz kurczy się, schyla, w końcu upada na ziemię” (Kantor, 2004, s. 249).

Tak można tłumaczyć choćby tę „moralną liminalność” spektaklowej Rodziny w przywołanej wcześniej rozmowie na temat bohaterstwa Adasia, która pozwala jej w krótkim czasie przejść od patriotycznej dumy, poprzez kręctwo służące uchronieniu go od powołania, aż po niejasny i dwuznaczny finał. Tak można rozumieć również całkowitą niezdolność Wojska – w końcu jest to polskie wojsko – do funkcjonowania w sytuacjach innych niż powtarzanie Pasji. Tak w końcu – i to może najważniejsze, bo odnoszące się wprost do sfery wypartej pamięci – można rozumieć scenę „Ostatnia Wieczerza”, w której manekiny – jak zgodnie wskazują badacze, obraz wymordowanych Żydów – stoją za siedzącą przy stole Rodziną. Chciałoby się powiedzieć, że Rodzina czuć musi ich „oddech na karku”. Bo to Zagłada jest w pierwszym rzędzie tym niewygodnym elementem historii, przynajmniej w teatrze Kantora. Jest reprezentacją Lacanowskiego Realnego, które może, czy raczej musi, zburzyć Wyobrażeniowe, na jakim zbudowana jest tożsamość narodu. Jak już zresztą wiemy, wdarcie się tego Realnego nastąpiło dwadzieścia lat po premierze spektaklu¹², a do dziś walka o zachowanie spójności Wyobrażeniowego nie dobiegła końca.

Żydów – tych żywych – w *Wielopolu...* praktycznie nie ma. Być ich nie może, gdyż zagrażają kosmosowi „biednego pokoiku wyobraźni”. Gdyby byli – a przecież powinni być w rzekomym wspomnieniu Kantora, który sam pisał i mówił

niejednokrotnie o swoistej symbiozie kulturowej miasteczka, jaką zapamiętał z lat dzieciństwa – to widzowi natychmiast narzucaloby się pytanie: „Co się z nimi stało?”. Przypomnijmy to, co Eliade mówił w kontekście „świata-kosmosu”: „Jeśli «nasz świat» istotnie jest kosmosem, wszelki atak z zewnątrz grozi mu przeistoczeniem się w chaos” (Eliade, 2017, s. 70). Dlatego też wszystko, co mu zagraża, należy unicestwić, tak jak „na początku czasów” bogowie unicestwili „mitycznego smoka”. Co więcej, ten akt musi być „co roku powtarzany, bo co roku świat powinien być stworzony od nowa” (tamże, s. 71). Pierwszym momentem, w którym na scenie *Wielopola...* w sposób dosłowny i jednoznaczny pojawia się Żyd, jest scena rozstrzelania Rabinka, pod koniec spektaklu.

Jednak Rabinek tylko dlatego może „legalnie” wejść na scenę, że niemal natychmiast zostaje wchłonięty przez mit, zaanektowany przez niego, podporządkowany mu. Aby zostać zaakceptowanym, musi powtórzyć trzykrotny upadek Chrystusa pod krzyżem. Musi zostać trzykrotnie rozstrzelany przez II Brygadę. Dopiero wtedy może nałożyć tańs i odegrać swoją rolę w spektaklu. Niczego już to nie zmienia – chciałoby się powiedzieć: „Rabinek jest już nasz”.

Co ciekawe, według partytury, Rabinek podczas tej sceny śpiewa „żałosną, tingel-tanglową piosenkę” w jidysz, zaczynając się od słów „sza sza sza, de rebe gait... [sza sza sza, idzie rebe...].” (Kantor, 2004, s. 262). Możemy ją usłyszeć w nagraniach spektaklu z roku 1983. We Florencji natomiast – co również zostało zarejestrowane – Rabinek śpiewał tango *Rebeka* – najpopularniejszą żydowską piosenkę przedwojennej Polski, która po wojnie stała się utworem przypominającym czasy, kiedy Żydzi byli wśród nas.

Czy zatem *Wielopole...* proponuje jakiegokolwiek rozwiązania? W warstwie muzycznej spektaklu powtarzają się *Szara piechota* i niesporowy Psalm 109(110) – „Rzekł Pan do Pana mego łaskawym/Swym głosem: Siądź mi przy boku prawym/ Aż Twoje wszystkie zuchwałę wrogi/Dam za podnóżek pod Twoje nogi”¹³, współbudujące kompleks militarno-religijny. Jedyne dwie inne melodie to wspomniana *Rebeka* i mocno zniekształcone *Scherzo h-moll* Chopina, bazujące na melodii kołedy *Lulajże Jezuniu*, odgrywane przez powracającego kilkakrotnie na scenę Wujka Stasia. Jak już wspomniałam, Żyd zostaje bardzo szybko zaanektowany, wprzęgnięty w mechanizm błędnego koła mitu. Pojawienie się Wujka Stasia powoduje natomiast niekiedy „zatrzymanie” rzeczywistości, jakby chwilę refleksji czy zadumy wśród członków Rodziny. Szybko jednak Wuj Staś bądź to spotyka się z lekceważeniem, bądź zostaje brutalnie przepędzony przez klnącego pod nosem Ojca Mariana. Sądzę, że o ile dostrzeżenie Żyda w oczywisty sposób złamałoby nieskończony ciąg rekonstrukcji, służący przecież wyparciu jego istnienia, o tyle Boże Narodzenie – jako element z tego samego porządku, co składowe Symbolicznego, będące napędem mitotwórczym w Kantorowskim obrazowaniu – jest niebezpieczne dla trwania ciągu nieskończonych powtórzeń właśnie czysto symbolicznie. Zbawienie nie może być efektem samego ukrzyżowania. Aby Bóg mógł umrzeć, musi się narodzić.

Jego narodziny zaś mogłyby uniemożliwić owo powtarzanie, przerwać błędny, nieprowadzący w zasadzie donikąd ciąg dramatyzacji, dając nadzieję na alternatywę, nadzieję na zmianę. Dlatego również Wuj Stasio swoim pojawianiem się dokonuje prób „ataku z zewnątrz” – i również on musi zostać zneutralizowany.

Osobną postacią jest Ksiądz, który wyraźnie odróżnia się od reszty Rodziny. Oglądając rejestrację spektaklu¹⁴, odnosi się nieodparte wrażenie, że Ksiądz rozumie – chyba jako jedyny – co się tak naprawdę wokół niego dzieje. Wokół niego – dosłownie, gdyż, jako „umierający”, jest z jednej strony „zakorzeniony” w podziemiach, z drugiej strony, z racji swojej profesji, ma kontakt z Niebem, stanowi zatem „środek świata” (Eliade, 2017, s. 62). Środek – trzeba jednak zaznaczyć – całkowicie podporządkowany, można powiedzieć: bezsilny, a jednocześnie nieuchronnie współbudujący militarno-religijny kompleks. Tragizm postaci Księdza polega więc na tym, że z jednej strony – jako członek Rodziny – zmuszony jest biernie uczestniczyć w niekończących się powtórzeniach jako ich (w pewnym sensie oczywista) część, z drugiej jednak strony wyróżniająca się naturalność jego gestów i przede wszystkim mimika twarzy są dowodem głębokiej samoświadomości tej postaci. Co więcej, jedynie właśnie Ksiądz, grany – przypomnijmy – przez Stanisława Rychlickiego, ma realny kontakt z, również obecnym na scenie, Kantorem – na nagraniu widać momenty, w których postaci wymieniają się porozumiewawczymi spojrzeniami czy drobnymi gestami. Podobne sytuacje możemy zaobserwować także w *Umarłej klasie*, w której Rychlicki wciela się w postać Sprzątaczkę-Śmierci. Dodajmy, że to właśnie Sprzątaczkę ma w tym spektaklu moc sprawczą, niejako inicjując sceniczne wydarzenia i kierując nimi – w sensie dosłownym i metaforycznym.

Wspomniany tragizm Księdza dopełniony zostaje w finale *Wielopola...*, kiedy postać ta trafia pod stół Ostatniej Wieczery, co wizualnie przywołuje na myśl bukiet biało-czerwonych kwiatów przed prezydialnym stołem. Mity, nawet jeśli będą to mity „drugiego stopnia”, służące dekonstrukcji innych mitów, jak pisze Barthes, „są tylko nieustannym, niezmordowanym naleganiem, podstępny i nieugięty żądaniem, by wszyscy ludzie rozpoznali się w tym [...] obrazie, który pewnego dnia im nadano, jakby miał odtąd obowiązywać zawsze” (Barthes, 2008, s. 292).

Wróćmy do sygnalizowanego na początku problemu relacji pomiędzy *Umarłą klasą* a *Wielopolem...* Pomimo że – jeśli chodzi o sposób gry aktorów czy wykorzystanie przedmiotu – ta pierwsza jest zdecydowanie bliższa wcześniejszym realizacjom Teatru Cricot 2, i, podobnie jak one, bazuje na swoim „zderzeniu” gotowego tekstu dramatycznego z autonomicznymi wobec niego działaniami scenicznymi – należy stwierdzić, że w relacji *Umarłej klasy* do *Wielopola...* następuje pewnego rodzaju odwrócenie. Mówiąc wprost, *Wielopole, Wielopole* jest rewersem *Umarłej klasy*. Tak jakby scena obróciła się o sto osiemdziesiąt stopni i to, co działo się w przestrzeni *Umarłej klasy*, w *Wielopole...* znalazło się za rozsuwanymi drzwiami. Skoro *Umarła klasa* jest obrazem zgłodzonego narodu

– Żydów, których dramatyczną egzemplifikacją są manekiny, to w *Wielopolu*... mamy w zasadzie ten sam problem, ale pokazany z innej strony, z innej perspektywy. Z polskiej perspektywy. Jak gdyby Kantor – jako jedno z wielu – zadawał pytanie o to, dlaczego w zasadzie musimy sytuować się na pozycji *bystandera* i dlaczego pogodzenie się z tym, pamiętanie, jest wciąż tak trudne, prawie niemożliwe? I czy przypadkiem my sami również nie jesteśmy „winni”?

Znamienna w tym kontekście jest rozmowa, jaką przeprowadził z Kantorem Krzysztof Miklaszewski w styczniu 1980 roku, a więc jeszcze przed premierą *Wielopola*...¹⁵. Zapytany o tytuł nowego spektaklu artysta zdradza, że jego robocza wersja brzmiała *Wspomnienie umarłego*, co, jak można domniemywać, było nawiązaniem do *Umarłej klasy*. Bardziej interesujący jest jednak fragment, w którym Miklaszewski pyta o zmianę charakteru udziału artysty w przebiegu akcji spektaklu w stosunku do wcześniejszej realizacji.

Kantor przyznaje: „Zmieniła się moja rola – ja siedzę w środku”, a po chwili, reflektując się, dodaje: „...wśród aktorów” (za: Mlekicki, 2015, s. 108).

Być może również właśnie to „siedzenie w środku” było przyczyną wyraźnego życzenia Kantora, aby *Wielopole*... zostało pokazane w Stoczni Gdańskiej. Pokazy te nie były z pewnością spektakularnym sukcesem, zostały wręcz odczytane jako pewnego rodzaju prowokacja – podczas pierwszej prezentacji spektakl został nawet przerwany przez widza, a publiczność albo płakała ze wzruszenia, albo reagowała szokiem i złością, albo też czuła się zawiedziona i oszukana, nic z tego, co widziała, nie rozumiejąc (zob.: Sztarbowsky, 2014). Nie była to jednak, jak sądzę, prowokacja polegająca na – jak twierdzi Paweł Sztarbowsky – podważeniu tego, co w „autentycznym odruchu zaprezentowali” trójmiejscy robotnicy, atak na wyznawane przez nich świętości, „których waga i autentyczność odnowione zostały zaledwie kilka miesięcy wcześniej w ramach sprzeciwu wobec władzy” (tamże, s. 40)¹⁶. Może jednak w tym momencie historii, dla tych, którzy ją wówczas tworzyli, taka dekonstrukcja polskiego habitusu, uzależnionego od wytwarzania wciąż nowych mitów powielających w zasadzie ten nadrzędny, z którego działania nie jest on w stanie ani zdać sobie sprawy, ani tym bardziej się wyzwolić, to ukazanie i ostrzeżenie przed „trupem w szafie”, tym trudniejszym do ukrycia w ustroju demokracji i wolności słowa, z którym wiązano tak wielkie nadzieje, nie było możliwe do zniesienia. ■

Podstawą tekstu jest referat wygłoszony podczas konwersatorium naukowego Zakładu Historii i Teorii Teatru IS PAN w Warszawie 6 kwietnia 2018.

¹ Tytuł jest cytatem z partytury spektaklu *Wielopole, Wielopole*.

² Interesującym tematem badawczym byłaby analiza tych zmian w spektaklu Kantora. To zagadnienie wykracza jednak daleko poza ramy przyjęte w niniejszym tekście.

³ W prezentowanych rozważaniach odwołuję się do popremierowego nagrania spektaklu z Florencji, żywiąc przekonanie, że istota idei tego

spektaklu pozostawała dla Kantora niezmienna przez cały okres jego eksploatacji. Na temat polskich rejestracji interesująco pisze Dawid Mlekicki w pracy *Wielopole, Wielopole Tadeusza Kantora przedstawione w kościele parafialnym w Wielopolu Skrzyńskim. Medialny obraz wydarzenia* opublikowanej w 2015 roku w kwartalniku „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”.

⁴ Potwierdził to w rozmowie ze mną Andrzej Wełmiński.

⁵ Interesujące mogłoby być zbadanie na ile recepcja towarzysząca pokazom z roku 1983 różni się od tej po pokazach roku 1980, i czy diametralna zmiana sytuacji społeczno-politycznej w kraju, jaka zaszła pomiędzy tymi *turnées*, znajduje w niej jakieś odbicie. Zagadnienia te nie są jednak pierwszorzędne dla tematyki artykułu.

⁶ Partytura spektaklu po raz pierwszy opublikowana została we Włoszech w 1981, wydanie polskie ukazało się zaś dopiero w 1984 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie.

⁷ Konieczna jest uwaga, że w rejestracjach z 1983 roku ta scena wygląda zupełnie inaczej – Ksiądz nie niesie krzyża, na co zapewne nie pozwala wspomniana już kontuzja, i cały obraz się zatracza.

⁸ Zob.: <http://wceo.com.pl/100-lecie-czynu-legionowego/533-uzbrojenie-i-umundurowanie-polskich-legionistow.html> [dostęp 2 IV 2018].

⁹ Oczywiście nie był to jedyny proces zbrodniarzy wojennych, w którym stosowano tego rodzaju oznaczenie podsądnych, z drugiej jednak strony nie czyniono tego zawsze, a zdjęcia z takimi oznaczeniami nie są częste.

¹⁰ Należy podkreślić, że w zachodnich Niemczech problem wojennych win *de facto* dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku zaistniał w szerokiej debacie publicznej, a każda próba jego podniesienia budziła skrajne emocje. Wystarczy przywołać zorganizowaną przez Instytut Badań Społecznych w Hamburgu wystawę zatytułowaną *Wojna i eksterminacja. Zbrodnie Wehrmachtu 1941-1944 [Vernichtungskrieg: Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944]*, której otwarcie miało miejsce niewiele wcześniej – w 1955 roku. Wystawa pokazywana była w trzydziestu trzech miastach Niemiec i Austrii. Doskonale udokumentowana ekspozycja, uderzająca w mit niewinnego Wehrmachtu, odbiła się szerokim echem i wywołała liczne sprzeciwy i zaciekle polemiki w społeczeństwie. Hannes Heer, jeden z jej organizatorów, pisał: „Pomyślmy o przepelnionych nienawiścią twarzach pięciu tysięcy neonazistów w Monachium i o obrazach na wystawie w Saarbrücken, podziurawionych odłamkami bomby; przypomnijmy sobie starych ludzi, bełkoczących, wściekłych lub bezsilnych wobec tej wystawy, o poruszającej debacie w niemieckim parlamencie, o scenach, jakie rozgrywały się, gdy zwiedzający, płacząc, rozpoznawali na zdjęciach swych ojców” (Heer, 2005, s. 125-126).

¹¹ Te, niewątpliwie wymagające rozwinięcia zagadnienia, niestety, nie mieszczą się w przyjętych w niniejszym artykule ramach.

¹² Mam oczywiście na myśli książkę Jana Tomasza Grossa *Sqsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, która ukazała się w 2000 roku.

¹³ Wykorzystana w spektaklu wersja psalmu, śpiewana przez mieszkańców wsi Niedzica na Podhalu (nagrana specjalnie dla Kantora) tożsama jest z wersją zamieszczoną w *Śpiewniku Kościelnym* ks. Jana Siedleckiego, zob.: http://spiewniksiedleckiego.pl/?page_id=3610 [dostęp: 28 XII 2018].

¹⁴ Odwołuję się oczywiście do rejestracji florenckiej, jednak sceny te doskonale widoczne są również na nagraniu z Polski.

¹⁵ Fragment magazynu *Pegaz*, rozmowa Krzysztofa Miklaszewskiego z Tadeuszem Kantorem w Cricotece przy ul. Kanoniczej 5, realizacja Krzysztof Miklaszewski, styczeń 1980, produkcja TVP DTV Polska Kraków, 1980.

¹⁶ Dziękuję Pawłowi Sztarbowskiemu za udostępnienie mi maszynopisu swojej rozprawy doktorskiej *Teatr i Solidarność. O teatrze wspólnoty*, której fragmentem jest cytowany wyżej artykuł.

Bibliografia:

Adamski, Jerzy, *Z ducha awangardy*, „Rzeczpospolita”, 30 XI 1983, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/112250/z-ducha-awangardy> [dostęp: 28 XII 2018].

Barthes, Roland, *Mitologie*, Warszawa 2008.

Dobrowolski, Piotr, *Tadeusz Kantor i iluzja powtórzenia*, „Przestrzenie Teorii”, 2007 nr 8.

Eliade, Mircea, *Sacrum. Mit. Historia*, wstępem opatrzył Marcin Czerwiński, przeł. Anna Tatariewicz, PIW, Warszawa 2017.

Fazan, Katarzyna, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wypiański. Leśmian. Kantor*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Flader-Rzeszowska, Katarzyna, *Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologia Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2015.

Gieraczyński, Bogdan, *Po światowym sukcesie we Florencji*.

O Spektaklu „Wielopole, Wielopole” mówi Tadeusz Kantor, „Słowo Powszechne”, 1 X 1980.

Heer, Hannes, *La tête de la Méduse. Réactions à l'exposition «Guerre d'extermination. Les crimes de la Wehrmacht, 1941-1944»*, [w:]

J. Y. Boursier (dir.), *Musées de guerre et mémoriaux*, Paris 2005, s. 125-126, [podaję za:] Nadine Fresco, *Śmierć Żydów. Fotografie*, przeł. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Czarne, 2011.

Kantor, Tadeusz, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław – Kraków 2004.

Kosiński, Dariusz, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.

Krzemień, Teresa, *Wielopole, Wielopole*, „Kultura” 1980 nr 50, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/46733/wielopole-wielopole> [dostęp: 28 XII 2018].

Krzemień, Teresa, *Otwieranie grobów*, „Tu i Teraz”, 14 XII 1983, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/46926/otwieranie-grobow> [dostęp: 28 XII 2018].

Kufel, Marta, *„Błędne Betlejem” Tadeusza Kantora*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.

Michalik, Justyna, *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2015.

Michalik, Justyna, *(Nie)widoczne, (nie)świadome, (nie)znaczące w twórczości Tadeusza Kantora*, [w:] *Kultura wobec nieświadomego. Studia (post)psychoanalityczne*, Wydawnictwo IBD, Toruń 2017.

Mlekicki, Dawid, *„Wielopole, Wielopole” Tadeusza Kantora przedstawione w kościele parafialnym w Wielopolu Skrzyńskim. Medialny obraz wydarzenia*, [w:] „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2015 nr 1-2.

Morawiec, Elżbieta, *Seans pamięci*, „Życie Literackie”, 21 XII 1980, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/46857/seans-pamieci> [dostęp: 28 XII 2018].

Niziołek, Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Obserwator [Jan Paweł Gawlik], *Universum Kantora*, „Gazeta Krakowska”, 16 XII 1983, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/46724/universum-tadeusza-kantora> [dostęp: 28 XII 2018].

Passega, Luisa, *Dziennik z prób*, [w:] Kantor. „Wielopole, Wielopole”. *Dossier*, Cricoteka, Kraków 2007.

Sienkiewicz, Marian, [„Teatr, jaki oglądaliśmy...”], „Przekrój”, 14 XII 1980, online: <http://encyklopediateatru.pl/artykuly/112031/teatr-jaki-ogladalismy> [dostęp: 28 XII 2018].

Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków, 2011.

Sztarbowski, Paweł, *Wspólnota euforii. Rzeczywistość-teatr „Solidarności”*, „Didaskalia” 2014, nr 121-122.

Święcicki, Klaudiusz, *Wielopole Skrzyńskie i Galicja w „kliszach pamięci” Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2016.

Wełmińska, Teresa, *Słotny wieczór jesienny*, [w:] „Zostawiam światło bo zaraz wrócę”. *Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów*, pod redakcją Jolanty Kunowskiej, Cricoteka, Kraków 2005.

Zapisy spektakli:

Wielopole, Wielopole, realizacja: Jacquie i Denis Bablet, produkcja: Le Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle du CNRS, koprodukcja: CNRS/Théâtre Régional Toscan, 1980; materiał dostępny w archiwum Cricoteki, nr inw.: KWZ 12/2006/5.

Wielopole, Wielopole, realizacja: Andrzej Sapija, produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi, 1984, wydawca: Cricoteka, Kraków, 2006.

Wielopole, Wielopole, realizacja: Stanisław Zajączkowski, produkcja: Telewizja Polska, 1984, wydawca: Cricoteka, Kraków, 2008.