

PRZESTRZENIE TEATRU

- 1/ Cricot – przestrzeń wspólna /s. 66/
2/ Biblioteka Kantora /s. 61/

1



foto: propagacja Maria Jaracz, Orlina Kępczyńska, Włodzisław, foto: Marek Łasak / REPORTER

2

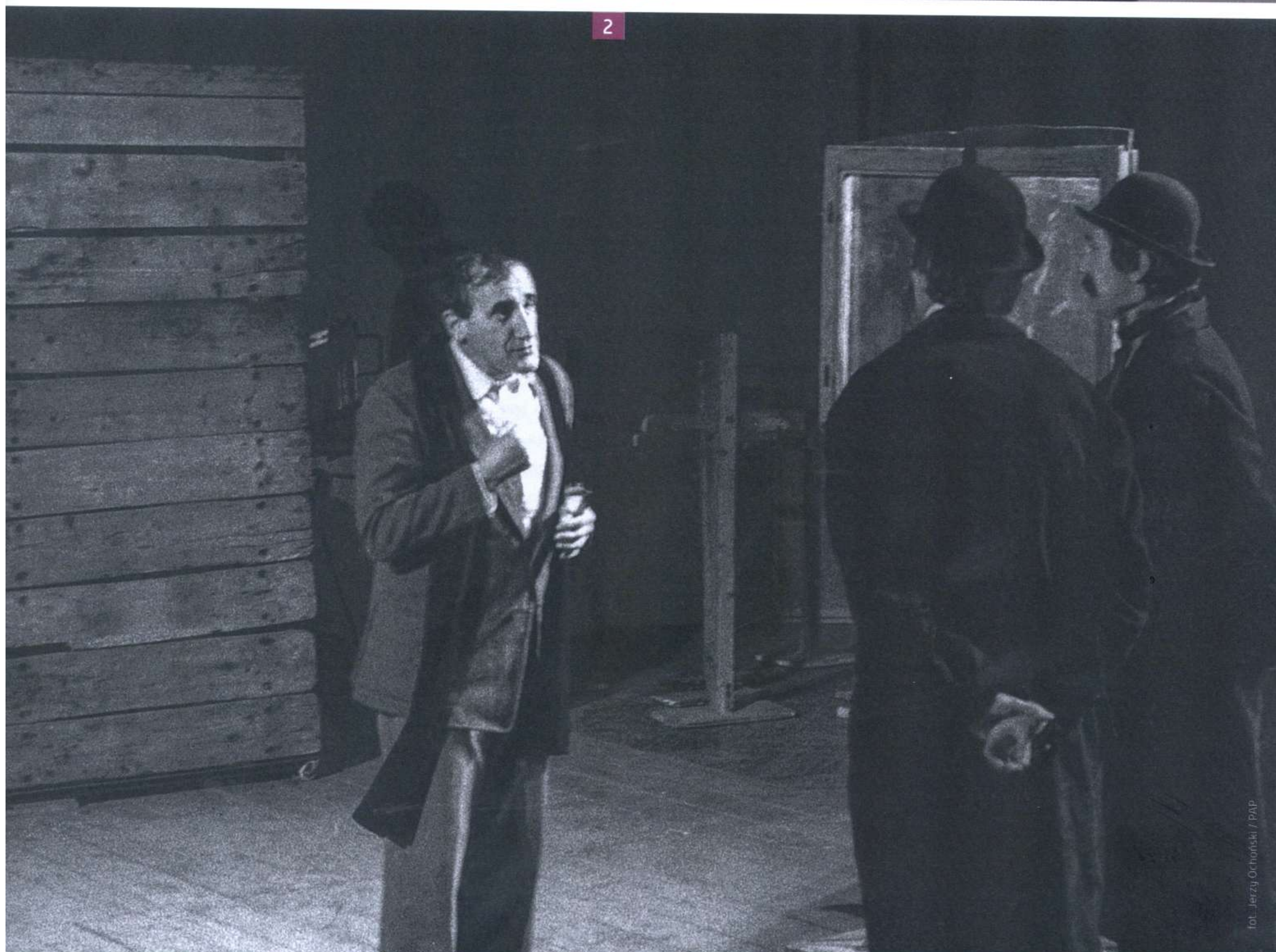


foto: Jerzy Ochowski / PAP

Kantor a Ghelderode

AUTOR: KAROLINA CZERSKA

Tadeusz Kantor, znający dobrze literaturę europejską, interesował się dramaturgią Michela de Ghelderode'a. Chociaż utwory Belga ostatecznie nie weszły do repertuaru Cricot 2, to niektóre obecne w nich motywy czy obrazy wyłoniły się w spektaklach tego teatru.

■ Tytuł artykułu może początkowo dziwić, bo dramaturgiem, który stał się ważny, o ile nie najważniejszy dla twórczości teatralnej Tadeusza Kantora, z pewnością był Stanisław Ignacy Witkiewicz. Na kilkanaście lat stał się autorem-fetyszem Kantora, który właściwie od inauguracji Cricot 2 *Mątwą* (1956) do *Nadobniś i koczokodanów* (1973) inscenizował wyłącznie sztuki Witkacego. Były to kolejno, po *Mątwie*: *W małym dworku* (1961), *Wariat i zakonnica* (1963), *Kurka Wodna* (1967), *Szewcy* (Francja, 1972) i w końcu *Nadobnisie...* W kolejnym spektaklu, czyli w *Umarłej klasie* (1975), Kantor wykorzystał jeszcze fragmenty Witkowskiego *Tumora Mózgowicza*, ale weszły one już w skład kompilacji tekstów różnych autorów. Ten pierwszy wybór związany z rozpoczęciem działalności Cricot 2 – *Mątwą* pokazana wiosną 1956 roku w Domu Plastyków w Krakowie – siedł w parze z gestem przejęcia nazwy przedwojennego teatru Cricot. Jak wiadomo, już na początku pierwszego sezonu, w grudniu 1933 roku, na tej eksperymentalnej scenie wystawiono *Mątwę*; była to zresztą prapremiera tego dramatu. Nie należy więc upatrywać w wyborze tego utworu na premierowy spektakl Cricot 2 decyzji jednoznacznej z tym, że dramaty Witkacego miały być jedyną materią tekstową dla zespołu przez kilkanaście lat. Fakt, że na tak długo dzieło Witkacego zdominowało teatr Kantora, sprawił, że zapomina się o innych autorach, którzy byli brani pod uwagę w kontekście planów repertuarowych Cricot 2 na samym początku działalności. Kolejna premiera nastąpiła dopiero w 1961 roku, ale w międzyczasie trwały poszukiwania odpowiedniego tekstu. Kantor był niezwykle odczytany, dotyczyło to zarówno dramatów, jak również prozy i poezji. Zachowały się m.in. notatki wskazujące na obfitość i różnorodność jego lektur w latach 1938–1940¹; co się tyczy początków Cricot 2, można odtworzyć długą listę utworów, o których Kantor (częściowo jeszcze najpewniej z Kazimierzem Mikulskim i Marią Jarewą, z którymi stworzył ten teatr) myślał. Krzysztof Pleśniarowicz w swojej ostatniej książce uszczegóławia listę tytułów, która odnosi się do poszukiwań repertuaru w latach 1956–1963. Złożyły się na nią m.in. utwory Guillaume'a Apollinaire'a, Samuela Becketta, Aleksandra Błoka, Jeana Cocteau, Józefa Czechowicza, Howarda Fasta, Tadeusza Gajcego, Michela de Ghelderode'a, Eugène'a Ionesco, Alfreda Jarry'ego, Sławomira Mrożka czy Tadeusza Różewicza². Jednak, jak wiadomo, te zamysły i próby nie zostały nigdy sfinalizowane na scenie i ostatecznie maszynię teatralną Cricot 2 uruchomiły kolejne teksty Witkacego.

Niezwykle ciekawy jest wątek związany z bardzo konkretnym zamysłem, jakim było wzięcie na warsztat dramatu belgijskiego autora Michela de Ghelderode'a. Kantor brał pod uwagę dwa jego teksty: *École des bouffons* (*Szkoła aktorów*) z 1937 i *Sortie de l'acteur* (*Zejsście aktora*) z 1930 roku. Ostatecznie zdecydował się na ten drugi dramat, o czym świadczą informacje dotyczące pewnej korespondencji. Otóż 25 marca 1957, a więc rok po inauguracyjnym spektaklu *Mątwy*, Kantor napisał do Ghelderode'a z prośbą o udzielenie zgody na przetłumaczenie na język polski *Sortie de l'acteur*. Tłumaczyć miał Jan Błoński, a sztukę zamierzano wystawić na początku sezonu 1957/1958 na scenie „krakowskiego Teatru Cricot”. List ten został przekazany do pisarza za pośrednictwem SABAM, powstałego w 1922 roku w Brukseli stowarzyszenia autorów, kompozytorów i wydawców belgijskich³. Ghelderode nie znał ani Kantora, ani Błońskiego, ale zgodził się na przełożenie sztuki i na jej wystawienie. Odpowiedź pisarza datowana jest na 16 kwietnia 1957 roku i następnego dnia została przez SABAM przekazana do Polski. Jednocześnie Ghelderode doprecyzował warunki, a w zasadzie jeden warunek i poprosił o przekazanie go Kantorowi i Błońskiemu: tłumaczenie na polski miało być wiernym tłumaczeniem, bez skrótów i jakichkolwiek aluzji politycznych czy religijnych. Tłumacz miał czas na wykonanie przekładu do końca roku, wtedy też powinien dać odpowiedź, czy rezygnuje, czy prosi o przedłużenie tego terminu. Zgoda na granie spektaklu miała obowiązywać do końca sezonu (zima 1957/1958), potem można było ją odnowić. Gdyby tłumacz chciał opublikować wersję polską, powinien zwrócić się do wydawcy francuskiego, czyli do Gallimarda⁴. Nie ma pewności, czy te uwagi dotarły do Kantora, pewne jest natomiast, że ten już dramatopisarzowi nie odpisał, sztuka zaś nigdy nie weszła do repertuaru Cricot 2. *Zejsście aktora* w tłumaczeniu Błońskiego zostało w Polsce po raz pierwszy pokazane 27 października 1960 roku na krakowskiej scenie Teatru Studenckiego⁵.

Jeśli jednak uwaga Ghelderode'a dotarła do Kantora, to kluczową kwestią wydaje się zakaz wprowadzania skrótów. Jak wiadomo, Kantor zawsze ciął i zniekształcał tekst dramatu, co zresztą sporo go kosztowało przy francuskiej realizacji *Szewców* w 1972 roku – paryska część publiczności, która знаła tekst Witkacego, nie mogła Kantorowi wybaczyć, że „maltretował tekst”. Trudno więc sobie wyobrazić, by Kantor na taki warunek miał przystać w roku 1957.

Możliwe, że to dzięki Błońskiemu Kantor zapoznał się z dziełem dramatycznym Ghelderode'a. W 1956 roku Błoński opublikował w „Dialogu” artykuł poświęcony twórczości Belga, w którym po raz pierwszy została ona szeroko przybliżona polskiemu czytelnikowi⁶. Zbiór przekładów dramatów autorstwa Zbigniewa Stolaraka ukazał się dopiero w 1971 roku, choć pojedyncze sztuki były sukcesywnie publikowane w jego tłumaczeniach w „Dialogu” od 1957 roku. Ale Kantor już od końca lat czterdziestych dobrze znał język francuski (w 1947 roku przebywał na kilkumiesięcznym stypendium w Paryżu), tak więc Błoński mógł podsunąć mu dramaty Ghelderode'a, które Kantor był w stanie czytać w oryginale⁷. W artykule Błońskiego, poza omówieniem niektórych dramatów (w tym – bardzo zwięźle – *Szkoły błaznów* i *Zejszcia aktora*) oraz charakterystyką twórczości Ghelderode'a, znalazło się kilka takich określeń, które dla Kantora, rozpoczynającego kilka miesięcy wcześniej przygodę z Cricot 2 i poszukującego nowoczesnych dróg dla działań teatralnych – musiały wydać się niezwykle atrakcyjne. Błoński pisał:

Takie bowiem właśnie drastyczne sprawy podejmuje najchętniej Ghelderode! Unika on podtytułu „komedia”, w którym jest już coś z salonu; woli starą nazwę „farsa”, prowokującą do grubego i cielesnego śmiechu. Można w jego dorobku wyróżnić grupę sztuk najłatwiejszych dla widza: farsy te bądź są parafrazą starych pomysłów czy facecji, bądź – ogólniej – podejmują pewne tradycyjne motywy ludowego śmiechu. Nie są one zresztą bynajmniej łatwe dla teatru: trudno mi na przykład wyobrazić sobie naszych ugrzeczniczonych i sentymentalnych aktorów grających Ghelderode'a w naszych akademickich teatrach. Brutalna werwa belgijskiego pisarza wyglądałaby w wykonaniu większości na naiwną pozę i sztubacką błazenadę. Za mało byłiby bezpośredni, ludowi, zbyt „wyszukani”!⁸

Według Błońskiego „teatr Ghelderode'a, podobnie jak teatr ludowy, zwłaszcza ludowa farsa, niczego się nie »boi«: nie zna społecznych i towarzyskich zakazów, fetyszy dobrego tonu, wychowania, manier. Jest to teatr zbyt autentycznie i bezceremonialnie ludowy, by znieść cenzurę mieszczańskiej publiczności”⁹. W swoim esej Błoński zwracał także uwagę na nowoczesność omawianych dramatów, często ubranych w realia historyczno-legendarnej Flandrii. Notował: „Trudno wyobrazić je sobie wystawione »prawdopodobnie« (czy »realistycznie«); inaczej,

Kilka niezwykle oryginalnych wątków z *Zejszcia aktora* zostało – świadomie lub nie – „przepisanych” przez Kantora, szczególnie w dwóch jego spektaklach: w *Wielopolu, Wielopolu* (1980) i w *Niech szczepną artyści* (1985).

niż przy zastosowaniu osiągnięć nowoczesnej plastyki i techniki teatralnej”¹⁰. I dalej: „Czerpiąc z tradycji, [Ghelderode] podnosi ją do nowoczesności przez gigantyczne wyolbrzymienie motywów i sytuacji, przez systematyczne przerażanie i oburzanie widza”¹¹. Zarówno uwagi o prowokacyjnym charakterze dramatów Ghelderode'a, jak i o konieczności nowoczesnej plastyki, którą powinno się zastosować przy ich wystawianiu, wpisywały się w myślenie Kantora o teatrze. Co więcej, Błoński pisał, że Ghelderode uprawia „nadrealizm stosowany”, co też musiało się spodobać Kantorowi, wrażliwemu i otwartemu na różne

„wycieczki” i przekształcenia wycinków rzeczywistości w dziele – czy to malarskim, czy scenicznym.

Można sobie dziś jedynie wyobrazić, jak wyglądałby kształt i późniejszy repertuar Cricot 2, gdyby w 1957 planowana realizacja *Zejszcia aktora* doszła do skutku. Tak czy inaczej, informacje o korespondencji nawiązanej z Ghelderode'em są istotne nie tylko w kontekście uzupełniania faktografii i wypełniania luk w biografii Tadeusza Kantora. Gdy wczytać się w oba dramaty Ghelderode'a, które Kantor brał pod uwagę, a szczególnie w *Sortie de l'acteur*, okazuje się, że z tej konstelacji mogą wyłonić się elementy uzupełniające refleksję o kategorii okrucieństwa, która poza zdawkowymi uwagami nie jest zbyt często rozwijana w opracowaniach na temat teatru Kantora; wątek ten kilkakrotnie analizowała Katarzyna Fazan¹², zajmował się nim także Grzegorz Niziołek¹³.

Chociaż dramaty Belga ostatecznie nie weszły do repertuaru Cricot 2, to trudno nie zauważyć, że niektóre motywy czy obrazy wyłoniły się w końcu w spektaklach tego teatru, chociaż znacznie później, bo dopiero – jak sądzę – w latach osiemdziesiątych. W tekście *Szkoła błaznów* z 1937 roku pojawiają się ważne elementy, które tworzą specyficzne imaginarium właściwe belgijskiemu pisarzowi. Już we wstępnych didaskaliach pojawia się platforma z budą jarmarczną teatru, katafalkiem i obrazami, które przedstawiają mękę świętych. Bohaterami są tytułowe błazny oraz ich mistrz – Szalej. Błazny odtwarzają przed swoim nauczycielem przedstawienie, które – jak się okazuje – nawiązuje do rzeczywiście zaistniałej sytuacji, czyli okoliczności tragicznej śmierci córki Szaleja. Dziewczyna zakochana była w królu Filipie II, ale odtrącona przez niego wyszła za mąż za błazna, który w napadzie zazdrości zabił ją nożem w czasie nocy poślubnej. Pojawia się w tej sztuce motyw panny młodej, jej sztywnego ciała, które przypomina manekina albo „wspaniałe strojną mumię” (pod suknią ma włosienicę); pojawiają się maski – pośmiertna maska dziewczyny i maska wykonana na twarzy poddanego torturom błazna-mordercy. W końcowej scenie dramatu Szalej zapędza dwóch błaznów odtwarzających w swoim przedstawieniu kluczowe role do katafalku, zakłada im owe (realne) maski, następnie katafalk porusza się w szaleńczej procesji i jest poddawany chłóście przez mistrza, oszalałego z bólu i wściekłości, który następnie okłada batem samego siebie, niczym automat. Wyjawia przy tym sekret sztuki: „Słuchajcie swojego starego mistrza; słuchajcie... Zaprawdę powiadam wam... Sekretem naszej sztuki, sekretem sztuki, wielkiej sztuki, wielkiej sztuki, która chce trwać... (milczenie. Po czym cicho, ale wyraźnie) jest O-KRU-CIEŃSTWO!...”¹⁴.

Jednak to nie w *Szkole błaznów*, ale w *Zejszciu aktora* pojawia się znacząca ilość motywów, które okażą się bliskie Kantorowi w jego późniejszej twórczości. Tytułowym aktorem tego trzyaktowego dramatu jest trzydziestoparoletni aktor, wrażliwy artysta o imieniu Renatus. Występuje on w sztuce napisanej przez Autora, Jeana Jacques'a, a grana przez niego postać umiera. Jet to swoiste *mise en abyme*, bowiem cały dramat Ghelderode'a dotyczy właściwie umierania bohatera. W pierwszym akcie Renatus stara się uciec przed śmiercią, w drugim – umiera, trzeci akt natomiast to jego pochówek i swoiste życie pośmiertne.

W pierwszym akcie trwa próba w teatrze, w której biorą udział Autor i trupa aktorów. Renatus spóźnia się, bo uczestniczył w pogrzebie. Co prawda nie znał zmarłego, ale – jak stwierdza – katafalk, organy i kadzidła sprawiły, że zapomniał o teatrze. Renatus jest przeświadczony, że śledzi go Śmierć i popada w związek z tym w obsesję. Gdy po przerwanej i niedokończonej próbie zostaje w teatrze sam, aby przechytrzyć Śmierć,



Tadeusz Kantor [1989]



Wielopole, Wielopole, reż. Tadeusz Kantor, Teatr Cricot 2 w Krakowie [1980]

fot. Tadeusz Rolke / Agencja Gazeta

sadza w fotelu na scenie własnego manekina-sobowtóra, który jest wykorzystywany jako obiekt w spektaklu – w scenie śmierci bohatera, którego gra Renatus. Jest to manekin wykonany z materiału i wypchany trocinami. Tak więc główny bohater ukrywa się na scenie pod stertą materiałów i rupiec, podstawiając własnego manekina. Zjawia się jednak nie sama Śmierć, ale dość dziwna, niejednoznaczna postać, Fagot, który we wcześniejszych scenach objawił się jako sufler w czasie próby, jednocześnie to dawny zakrystian i mim. Teraz występuje jako Pierrot. Początkowo bierze manekina za Renatusa i rozmawia z nim – a raczej z głosem ukrytego aktora.

Akt drugi rozgrywa się w skromnym, ubogim pokoju Renatusa. Główny bohater w koszuli nocnej leży w łóżku, wokół niego zaś gromadzą się przyjaciele – aktorzy i Autor. Tym razem Fagot wciela się w postać Doktora. Ta część dramatu to w zasadzie akt umierania, zakończony śmiercią głównego bohatera. W akcie trzecim sceneria jest następująca: widać mur cmentarny i część cmentarza za murem, przed nim zaś znajduje się estaminet – rodzaj piwiarni typowy dla Belgii i północnej Francji. Tym razem Fagot jest kelnerem. Z fragmentów rozmów wiadomo, że odbywa się pogrzeb Renatusa. Po serii tragikomicznych scen – m.in. dialogu Fagota z Autorem przypominającego rozmowę dwóch kłownów i monologu Autora o trudnym losie wzgardzanego przez społeczeństwo artysty – pojawia się Renatus: najpierw jako zjawa, potem zaś przedstawia się i wyjaśnia, że ucieka przed patrolem aniołów. Za radą Autora chowa się do budki suflera, która, jak się okazuje, stanowi element tej szczególnej scenerii. Po chwili aktor ostatecznie oddaje się w ręce anielskiej policji.

Kilka niezwykle oryginalnych wątków z *Zejścia aktora* zostało według mnie – świadomie lub nie – „przepisanych” przez Kantora,

szczególnie w dwóch jego spektaklach: w *Wielopolu, Wielopolu* (1980) i w *Niech szczeną artyści* (1985). Jednym z nich jest sceniczne przedstawienie procesu umierania. W teatrze Ghelderode’a śmierć jest wszechobecna, zresztą nazywa się nieraz jego dzieło „teatrem śmierci” – choć w przypadku tego autora nie wiąże się to z jego własnym manifestem, a z określeniem używanym przez krytykę. Śmierć była jedną z obsesji pisarza, przez większą część życia towarzyszył mu paniczny lęk przed nią i jednocześnie fascynacja umieraniem. Wyjaśnia to poniekąd biografia: w wieku szesnastu lat Ghelderode zachorował na tyfus i przez kilka miesięcy nie było wiadomo, czy uda mu się wyjść z choroby; doświadczenie to stało się swoistą „próbą generalną” umierania. Już jako dorosły mężczyzna chorował ciężko na astmę i gdy zmarł, pisarz i eseista Félicien Marceau zanotował, że Ghelderode „skończył umierać”¹⁵. Warto wspomnieć, że pierwsze teksty dramatyczne Ghelderode’a nosiły takie znamienne tytuły, jak *La jeune fille et la mort* (*Młoda dziewczyna i śmierć*) czy *La Mort regarde à la fenêtre* (*Śmierć zagląda przez okno*). Śmierć stawała się także ucieleśnionym bohaterem, jak w *Wędrownym Mistrzu Kościeja*¹⁶.

W spektaklach Kantora można różne postaci utożsamiać ze śmiercią, a ponadto pojawiają się także postaci umierających. W *Wielopolu...* to Wuj Józef, czyli Ksiądz, który pokazany zostaje w serii scenicznych obrazów na granicy życia – raz wydaje się umarły, a raz żywy. Te trudne do uchwycenia momenty przejścia zyskują dodatkowo okrutny, quasi-komiczny wymiar przez wprowadzenie bio-obiektu, jakim jest obrotowe łóżko, do którego zostaje z jednej strony przymocowany żywy aktor (Stanisław Rychlicki), z drugiej zaś jego manekin-sobowtór. Jest to swojego rodzaju echo sceny z *Zejścia aktora*, w której Renatus podstawia

swojego manekina-sobowtóra, by umknąć śmierci. W *Wielopolu*... owa scena zostaje rozciągnięta w czasie, a cała grupa postaci (nie zaś jedna, jak Fagot w dramacie Ghelderode'a) jest wprowadzana kilkakrotnie w błąd co do statusu Wuja Józefa (umarł? nie umarł?). W innej scenie tego spektaklu dochodzi do podmienienia aktorki (Teresy Wełmińskiej/Ludmiły Ryby – w zależności od wersji przedstawienia) jej manekinem-sobowtorem. Dzieje się to tuż przed sceną gwałtu na Matce-Helce – w tej scenie okrutnemu aktowi poddawana jest sztuczna „aktorka”, czyli

Śmierć była jedną z obsesji Ghelderode'a, przez większą część życia towarzyszył mu paniczny lęk przed nią i jednoczesna fascynacja umieraniem.

manekin. Umierający manekin i gwałcony manekin stają się komponentami niezwykle mocnych obrazów, zupełnie nie-realistycznych, ale dzięki temu przekształceniu – wyrazistych i mocnych.

Ghelderode był autorem dramatów na marionetki. Twierdził, że pisał je tak naprawdę z przeznaczeniem dla żywych aktorów, lecz nie sądził, żeby byli gotowi grać je w pełnym kształcie – zakładał ich tchórzostwo wobec krytyków i publiczności¹⁷. Tak więc marionetkom, kukłom i lalkom wszystko wolno na scenie, stają się one swego rodzaju kamuflażem dla aktora. Gdy w świetle takich refleksji Ghelderode'a spojrzeć na status manekina w *Wielopolu*..., to chwytły wykorzystywane przez Kantora wydają się jeszcze ostrzejsze, może nawet bardziej okrutne. Manekin nie stanowi w tym przypadku narzędzia kamuflażu. Żywy aktor czy żywa aktorka przejmują tę „manekinowość” od sztucznego tworu-obiektu, dublując go, wchodząc w okrutną grę obrazów zaprojektowaną przez Tadeusza Kantora.

W przypadku *Niech szczerzą...* swoiste balansowanie na granicy życia i śmierci oraz niepewność co do tego, czy bohater „już umarł” – zostają wprowadzone w ruch nie poprzez parę żywy aktor – martwy manekin. Również tutaj jest pokazany proces umierania z wplecionymi w ten elementami niczym z filmowego slapsticku, ale umierającym jest postać grana przez jednego z bliźniaków (Lesław Janicki) „Ja – umierający, postać sceniczna”, zdublowana przez swoje odbicie (Wacław Janicki), czyli „Autora postaci scenicznej – umierającego, opisującego w nim siebie samego i swoją własną śmierć”. Co więcej, w to zwiłokrotnienie postaci wchodzi sam Kantor, który w spektaklu także staje się postacią sceniczną *sensu stricto*: „Ja, postać realna, główny sprawca wszystkiego”. Ten spektakl przynosi ponadto ważne przesunięcie, jeśli chodzi o miejsce zajmowane na scenie przez Kantora – z obecnego na scenie, ingerującego i obserwującego autora w *Wielopolu*..., staje się aktorem, postacią sceniczną w *Niech szczerzą...* Do podobnych zmian dochodzi w obrębie tekstu *Zejścia aktora*. Co ważne, autor/aktor Kantor występuje w towarzystwie komedianów, podejrzanych typów, którzy wcielają się w członków jego rodziny (*Wielopole*...) lub uczestniczą w podejrzanych praktykach w miejscu, które jednocześnie jest spelunką, składem przy-cmentarnym, pokojem dziecinny, w końcu umieralnią, wspólnym pokojem, jak w tytule powieści Zbigniewa Uniłowskiego (tę konkretną

powieść Kantor przywoływał jako jedną z inspiracji do stworzenia spektaklu *Niech szczerzą artyści* i wprost się do niej przyznawał).

W historii teatru marionetek Michel de Ghelderode zapisał się nie tylko jako twórca autorskich dramatów na marionetki. Na podstawie rozmów ze starymi lalkarzami w brukselskiej dzielnicy Marolles udało mu się zrekonstruować i spisać tradycyjny spektakl marionetkowy opowiadający Pasję Chrystusa, o którym informacje zgodnie z tradycją przekazywane były ustnie z pokolenia na pokolenie. Przesiadując godzinami w miejscowych estaminetach, Ghelderode zebrał w całość strzępy wspomnień o niegranym już wtedy przez jakiś czas widowisku, o którym jednak pamięć była wciąż żywa. W ten sposób powstał zapis *Pasji – Misterium Męki Naszego Pana Jezusa Chrystusa – ze wszystkimi swoimi osobami przywróconej do teatru marionetek według ludowego widowiska*, zaś spektakl oparty na tym tekście jest do dzisiaj pokazywany przez słynny brukselski teatr marionetek Toone. W historię opowiadającą ostatnie dni życia Chrystusa wplecione zostały wątki lokalne, związane z Brukselą – jej zabytkami i postaciami właściwymi dla regionalnego folkloru. Najbardziej bodaj brutalne momenty przedstawienia budzą śmiech przynajmniej części publiczności – jak fragment, w którym Judasz wiesza się na gałęzi, a jego okropna małżonka okłada go w trakcie „umierania” kijem; czy momenty biczowania, w których marionetka przedstawiająca Chrystusa podskakuje w sposób, który nie ma nic wspólnego z powagą. W dramatach samego Ghelderode'a dochodzi często do konstruowania obrazu na podobnej zasadzie: okrucieństwo połączone zostaje ze śmiechem, z kpina. Marionetce i lalce więcej wolno, gdy jest poruszana przez lalkarza. Zyskuje jednak zupełnie inny status, gdy zostaje pozbawiona sznurków, drutów czy innych sztucznych wsporników – jak w teatrze Tadeusza Kantora. ■

1 ■ Zob. Wędrówka. Tadeusz Kantor. Rys biograficzny, oprac. J. Chrobak, [w:] Tadeusz Kantor. Wędrówka, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000, s. 25.

2 ■ Zob. K. Pleśniarowicz, Kantor, Warszawa 2018, s. 119–120.

3 ■ Société belge des auteurs, compositeurs et éditeurs lub Société d'Auteurs Belge – Belgische Auteurs Maatschappij.

4 ■ Zob. R. Beyen, Bibliographie de Michel de Ghelderode, Bruksela 1987, s. XXIX, a także Correspondance de Michel de Ghelderode, t. 8, 1954–1957, red. R. Beyen, Bruksela 2008, s. 666–667.

5 ■ Odbyło się siedemnaście przedstawień; zachowało się kilka fotografii, zob. S. Dziedzic, T. Skoczek, Przegląd z metacodziennością. Teatr 38 w latach 1960–1972, Bochnia – Kraków – Warszawa 2010, s. 22–23. Tytuł dramatu funkcjonuje ponadto w języku polskim jako Wyjście aktora, zob. J. Falicki, Historia francuskojęzycznej literatury Belgów, Wrocław 1990, s. 317.

6 ■ J. Błoński, Michel de Ghelderode, „Dialog” nr 4/1956.

7 ■ Johan de Boose, belgijski pisarz, publicysta, artysta teatru, autor rozprawy doktorskiej m.in. na temat Teatru Śmierci Kantora, który artystę poznał osobiście, przyznał po latach, że na podstawie rozmów z nim – choć szczegółów niestety nie pamiętał – mógł z całą pewnością stwierdzić, że Kantor bardzo dobrze znał dzieło Ghelderode'a. Rozmowa z autorką, 18 kwietnia 2015.

8 ■ J. Błoński, Michel..., dz. cyt., s. 126.

9 ■ Tamże.

10 ■ Tamże, s. 129.

11 ■ Tamże, s. 128.

12 ■ Zob. K. Fazan, Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor, Kraków 2009, szczególnie część „Wielopole, Wielopole” – świeckie misterium okrucieństwa; też, Kantorowskie wynalazki: między przedmiotem magicznym a maszyną, „Pamiętnik Teatralny” z. 2/2015; też, Między teatrem-pułapką a sceną „skonstruowanego wzruszenia”: gra z perwersją i okrucieństwem w sztuce Tadeusza Kantora, [w:] Crude-litas: okrucieństwo w literaturze i kulturze europejskiej, red. E. Wesołowska, W. Szturc, Poznań 2017.

13 ■ G. Niziołek, Polski teatr Zagłady, Warszawa 2013, szczególnie rozdział Publiczność zgnieciona.

14 ■ M. de Ghelderode, Szkoła błaznów, [w:] tegoż, Teatr, wybór, wstęp, tłum. Z. Stolarek, Warszawa 1971, s. 673.

15 ■ F. Marceau, Ce regard d'un sorcier millénaire, „Nouvelles Littéraires”, 5.04.1962.

16 ■ Warto odnotować, że dramat ten na scenie Teatru Groteska w Krakowie w 1970 roku wyreżyserował (i zagrał w nim jedną z ról) Stanisław Rychlicki, aktor teatru Cricot 2. Sztuka grana była pod tytułem Farsa o śmierci, która o mało nie umarła.

17 ■ Zob. Z. Stolarek, Wstęp, [w:] M. de Ghelderode, Teatr, dz. cyt., s. 18.