

Już nie happening, jeszcze nie teatr

– liminalność w twórczości Tadeusza Kantora

AUTOR: JUSTYNA MICHALIK

Happeningi Tadeusza Kantora zwykło się traktować jako etap formalnych eksperymentów artystycznych, krótkotrwałą, zapożyczoną przez artystę „modę z zagranicy”. Tymczasem happening Kantora przeszedł ewolucję – początkowo silnie negując teatr, paradoksalnie, w końcu do niego z całą mocą powrócił – i bardzo mocno wpłynął na późniejszą twórczość krakowskiego artysty.

■ Przygotowując kolejne swoje akcje, Kantor metodycznie wyłamywał się spod ortodoksyjnych zasad nowojorskich happenerów, a w toku następujących po sobie eksperymentów proponował własne rozumienie i praktykę tej formy sztuki. Jego dzieła konsekwentnie zmierzały w stronę tradycyjnie pojmowanej teatralności – którą happening miał w założeniu zdecydowanie negować¹. Ewolucja działań happeningowych Kantora doskonale obrazuje tezę Marviną Carlsona dotyczącą swego rodzaju zapętlenia, które według niego charakteryzuje teorię performatyczną. Jeśli bowiem punktem wyjścia owej teorii uczynimy negację teatru, związanego „z dyskursywnością, strukturą, nieobecnością, semiotyką”² i – jak postuluje Carlson – potraktujemy taki teatr jako maszynę produkującą narzędzia analityczne dla paradygmatu performatycznego, to okazuje się, że ów paradygmat uparcie powraca do teatru, który z kolei coraz częściej, w wielu momentach przesuwając się w stronę performansu. Twórczość Kantora jest najbardziej wyraźnym i w zasadzie jedynym w Polsce przykładem tego, w jak znaczący sposób happening wpływał na teatr.

Założenie, że teatr jest maszyną produkującą narzędzia analityczne dla paradygmatu performatycznego, przyjmuje również Erika Fischer-Lichte, która w *Estetyce performatywności* podaje użyteczny zestaw kategorii umożliwiających opis zarówno sztuki akcji i performansów z lat sześćdziesiątych XX wieku, jak i współczesnych przedstawień teatralnych³. Badaczka twierdzi, że tradycyjnie pojmowana teatralność nie musi wcale wykluczać performatywności, że te dwie kategorie z powodzeniem mogą funkcjonować obok siebie w jednym dziele. Wyraźnie zawiesza więc dychotomię, do której tak usilnie odwoływali

się teoretycy happeningu i pierwsi teoretycy performansu. Co więcej, taką teoretyczną nieprzystawalność czyni pozytywnym aspektem swojego projektu. Zastanawiając się nad efektywnością przedstawień i działań performatywnych, Fischer-Lichte stwierdza, że ich (niekiedy nieuświadomionym) celem było wywołanie nowego „doświadczenia estetycznego”, które charakteryzowała liminalność, czyli – mówiąc w dużym uproszczeniu – sytuacja niestabilności, stanu „pomiędzy jednym a drugim”, w konsekwencji prowadząca do rozmaicie pojmowanej przemiany (rzeczywistości bądź człowieka).

W dalszych rozważaniach interesować mnie będzie owa kategoria liminalności – którą rozumiem i wykorzystuję w tym kontekście jako świadomie i konsekwentnie budowaną przez Kantora „sytuację pożądaną niestabilności”. W jego dziełach i działaniach pojawia się ona na wielu różnych poziomach. Związana jest z wyraźnie projektowaną przez artystę pozycją, czy też sposobem funkcjonowania w happeningu wykonawców i uczestników, często wpisana jest już w sam jego koncept i strukturę – czego najlepszymi przykładami są *List* i *Panoramyczny Happening Morski*. Wyraźnie widać ją w gestach świadomego wprowadzania do jednej realizacji artystycznej różnych ram – gatunków scenicznych, konwencji – choćby w *Kurce Wodnej*, lecz także w *Nadobnisiach* i *koczkodanach*. Ową liminalność, czy „niestabilność”, rozumieć można również jako potrzebę permanentnej zmiany, nieustającego działania, „bycia w ruchu” – tak charakterystycznych również dla sposobu pracy Kantora, dla którego bardzo ważny był proces przygotowywania kolejnych działań, wypracowywanie koncepcji, wypróbowywanie coraz to nowych, niekiedy wzajemnie się wykluczających rozwiązań.



Jedną z zasad happeningu było założenie, że każdy obecny przy takim wydarzeniu de facto w nim uczestniczy. To odgórne wyeliminowanie „teatralnej publiczności” – na co zgadzali się wszyscy happenerzy – powodowało możliwość zaistnienia sytuacji „zamiany ról”, i tym samym działania pętli feedbacku. W analizowanych przez Fischer-Lichte przykładach faktycznie do takiej zmiany ról dochodziło. Widzowie reagowali na to, co odbywało się w ich obecności, i tym samym stawali się podmiotami działającymi. W przypadku happeningów Kantora rzecz wydaje się bardziej skomplikowana. W *Happeningu-Cricotage'u* i w niemal identycznej pod względem formalnym *Linii podziału* widzowie jedynie obserwowali to, co robili wykonawcy. Co więcej, każda spontaniczna próba ich ingerencji czy faktycznego włączenia się w działania okazywała się aktem niepożądanym i natychmiast blokowanym przez Kantora – jak na przykład podczas *Happeningu-Cricotage'u*, kiedy dwie osoby próbowały przejąć pełną makaronu walizkę i tym samym włączyć się w działania braci Janickich. Podobna sytuacja miała miejsce w bazylejskim *Die Grosse Emballage* czy krakowskim *Hommage à Maria Jarema*, gdzie uczestnicy brali udział w działaniach rozgrywających się w specjalnie zainscenizowanej przestrzeni, jednak ich rola sprowadzała się w zasadzie jedynie do wykonywania czynności wskazanych i pieczołowicie opisanych przez Kantora.

Nieco inaczej liminalność zaznacza się w *Liście*. Akcja happeningu polegała na tym, że siedmiu listonoszy niosło z warszawskiej poczty ogromnych rozmiarów list, którego punktem docelowym była położona kilka ulic dalej Galeria Foksal. W Galerii oczekiwano na przesyłkę, słuchając relacji rozstawionych na trasie listu czterech sprawozdawców, informujących – w bardzo ekspresyjny sposób, niczym komentatorzy sportowi – o aktualnej jej lokalizacji (sprawozdania zostały tak naprawdę nagrane wcześniej). Kiedy listonosze dotarli do Galerii Foksal, rzucili przesyłkę między zgromadzoną publiczność, która przystąpiła do jej niszczenia. Poczta była dla Kantora „wyjątkowym miejscem, gdzie zawieszono zostają życiowe prawa używalności”, w którym „przedmioty

– listy, pakunki, pakiety, paczki, torby i cała ich zawartość istnieją przez pewien czas samodzielnie, bez właściciela, bez miejsca przynależności, bez funkcji, niemal w próżni, między nadawcą i odbiorcą [podkr. moje – J.M.]”⁴. Właśnie ten stan „pomiędzy” był akcentowany w happeningu poprzez spektakularny „przemarsz” ogromnych rozmiarów koperty ulicami Warszawy.

Zachodzi tu również interesujące zaburzenie czy też odwrócenie funkcji dwóch przestrzeni – ulicy i galerii sztuki. Ulica z reguły jest przestrzenią ruchu, kojarzy się z szybkością, zamieszaniem i gwarem. U Kantora jest to przestrzeń niemal majestatycznego pochodzenia ogromnej koperty – niesionej wolno, w skupieniu, uświęconej w pewnym stopniu eskortą milicji. Galeria sztuki zaś, która tradycyjnie kojarzona jest z powagą, zadumą i ciszą, tu staje się przestrzenią dynamiczną, pełną dźwięków – choćby odtwarzanych, pełnych energii sprawozdań – oraz spontanicznych, destrukcyjnych działań, jak finalne rozszarpanie listu.

Happening nawiązywał do tekstu sztuki *L'Enveloppe*⁵, był w zasadzie jego inscenizacją/przedstawieniem. Jeśli uwzględnić performatyczny sposób rozumienia przedstawienia⁶, można powiedzieć, że tekst francuskiej jednoaktówki został użyty do przygotowania ramy happeningu, która następnie miała zostać wypełniona pozornie przypadkowymi działaniami. Mamy więc do czynienia z sytuacją niestabilności gatunkowej, „pomiędzy jednym a drugim” – happeningiem a teatrem.

Sytuację „pożądaną niestabilności” Kantor buduje również w *Panoramycznym Happeningu Morskim*, w szczególności w pierwszej jego części, zatytułowanej *Koncert morski*. Jarosław Suchan twierdził, że artysta po to tylko rozbudza oczekiwania uczestników dotyczące tego, że będą brali udział w happeningu, aby następnie wyraźnie im zaprzeczyć⁷. Widać to chociażby w „roli”, jaką do odegrania miała publiczność umiejscowiona na drewnianych leżakach nad brzegiem morza, będącej jawnym zaprzeczeniem idei uczestnictwa w tego typu wydarzeniach – zaplanowaną dla publiczności aktywnością było w zasadzie jej bierne trwanie.



rys. Bogna Podbielska

Liminalny charakter ma również konceptualne zestawienie konwencji koncertu i sytuacji wakacyjnego odpoczynku. Wydaje się, że nie tylko – silnie zainspirowana „443” Johna Cage’a – przewrotna sytuacja, w której koncert okazuje się nie być wcale tym, czego można by się spodziewać, jest tu kluczowa. Koncert muzyczny – wytwór czy przejaw kultury ludzkiej – zostaje tu skonfrontowany z morzem, a więc naturą⁸. Odwołując się do tej uniwersalnej opozycji, czy też konfliktu, artysta zdaje się twierdzić, że człowiek w relacji z tym, co naturalne, pozostaje zawsze w pozycji „unieruchomionego widza”. Nie może bowiem zapanować nad, wydawało by się, niczym nieskrępowaną siłą natury. Do takiego wniosku skłania analiza postaci dyrygenta. W sytuacji realnego koncertu muzycznego to on sprawuje władzę nad orkiestrą – nadaje rytm, wywołuje kolejne instrumenty. Jego gesty i działania mają moc sprawczą, performatywną. W Kantorowskim happeningu podział władzy wygląda całkiem odwrotnie, gdyż to dyrygent jest de facto kontrolowany przez morze. Edward Krasiński, chcąc zachować pozory i być może nadać efektywności swojej dyrygenturze, zapewne starał się zsynchronizować swoje gesty z ruchami morskich fal tak, aby sprawiać wrażenie, że to on nadaje morzu rytm. Chcąc to osiągnąć, musiał jednak całkowicie się mu podporządkować. Jego performans był zatem jedynie pozorem. Nastąpiło spektakularne odwrócenie ról. W *Konercie morskim* Kantora to natura – a nie dyrygent – sprawowała władzę.

Ta negacja sprawczości dyrygenta bardzo ciekawie przejawia się w projekcie artystycznym, który zrealizowali Elwira Wojtunik i Popesz Csaba Láng, polsko-węgierski duet znany jako Elektro Moon Vision. W 2015 roku, w związku z obchodami w Budapeszcie setnej rocznicy urodzin Tadeusza Kantora, zaprezentowali oni interaktywną instalację zatytułowaną *Waves*, która bezpośrednio nawiązywała do *Koncertu morskiego*⁹. Instalacja umożliwiała spontaniczne wejście w rekonstruowaną Kantorowską sytuację, doświadczenie jej i stanie się jej częścią. Na ścianie wyciemnionej przestrzeni z projektora generowana była siatka zielonych linii, symulująca swym falistym ruchem powierzchnię morza.

Osoba stojąca naprzeciw mogła wpływać na jej kształt – na częstotliwość i gęstość fal. Odbiorcy mogło się więc wydawać, że wchodząc w instalację, otrzymuje możliwość rzeczywistego dyrygowania „morzem”. Ale tak naprawdę nie dyrygował niczym, poza zielonymi liniami, których nie ma (w sensie materialnym), a które są jedynie generowane, wyświetlane na ścianie. Było to więc – jak się wydaje – nader trafne odczytanie myśli i przewrotnej idei Kantora.

Kategoria liminalności wpisana jest w happeningi Kantora na wiele sposobów. Jednak, co wydaje mi się najbardziej istotne, również okres, w którym zajmował się happeningami, ów okres jako całość, jako konsekwentnie realizowany projekt, wydaje się być sam w sobie naznaczony liminalnością. Nazwałabym go „momentem napięcia” – pomiędzy happeningiem a teatrem. Pomimo że Kantor nader konsekwentnie w kolejnych realizacjach happeningowych zbliża się do teatru, to jednak nigdy w tym okresie tej granicy nie przekracza, nigdy do końca nie porzuca happeningu na rzecz teatru.

Teatr Happeningowy jest kolejnym, oczywistym krokiem w realizowanej przez Kantora drodze artystycznej, czy raczej w konsekwentnym performansie, który w głównej mierze kontynuuje oraz rozwija sposoby i możliwości budowania sytuacji liminalnych na wielu poziomach. Natomiast następny spektakl – *Nadobnie i koczodany* – wydaje się być kulminacyjnym momentem połączenia happeningu z teatrem i jednocześnie swoistym metakomentarzem tego zabiegu. Kantor definiuje tę realizację jako kolejny etap rozwoju Teatru Cricot 2, nazywając go Teatrem Niemożliwym. Już w samej tej nazwie medium teatru zostaje ujęte w nawias, być może nawet wyraźnie zanegowane – niemożliwe. Rozwinięciem tej myśli jest sytuacja spektaklu, podczas którego „właściwa akcja” *Nadobnie i koczodanów* (zawarta w dramacie Witkacego) jest dla widzów niedostępna. Znajdują się oni bowiem w szatni, zaledwie przed „wejściem do teatru”, nie mogą więc zająć wygodnych miejsc na widowni. Zostają usadowieni w dość dziwnej przestrzeni i zmuszeni do szczególnego w niej zaistnienia – widzom w pierwszych rzędach założono

na szyje specjalne fartuchy, co z jednej strony czyniło z nich przedmiotowy element scenografii, a z drugiej stanowiło o ich osobliwym udziale w wypadkach dziejących się „na scenie”. Możemy zatem mówić o liminalności objawiającej się zarówno w przestrzeni – szatnia to przecież miejsce „przejścia” z realnego życia w iluzyjny świat sceny – jak i w sytuacji widzów, którzy w interesujący sposób stają się w pewnym sensie częścią Kantorowskiego teatru.

Można powiedzieć, że w *Nadobnisiach i kockodanach* widzowie zostali doskonale przez artystę zagospodarowani. Jednak ich partycypacja w tym przedstawieniu nie polegała jedynie, jak miało to miejsce w *Kurce Wodnej*, na dosłownym, fizycznym kontakcie i interakcji z aktorami. Przywołajmy w tym kontekście scenę z Mandelbaumami, która na pozór wydaje się jedynie happeningową grą z widzami. Spośród przybyłych na spektakl widzów wybierano grupę, której zakładano na szyje drewniane tabliczki z numerami. Następnie widzowie ci zajmowali dokładnie wyznaczone miejsca na widowni – w rzędach drewnianych, szkolnych ławek. Tam poddawani byli publicznej, bardzo opresyjnej musztrze, którą prowadził Główny Mandelbaum – Zbigniew Gostomski. Wydawał on polecenia, czy też radykalne rozkazy zmuszające widzów do konkretnych aktywności fizycznych. Można więc powiedzieć, że Gostomski nimi dyrygował¹⁰. W pewnym momencie byli oni wyprowadzani na zaplecze i tam zakładali na siebie żydowskie chałaty, kapelusze i sztuczne brody. W takich kostiumach wracali, aby raz jeszcze doświadczyć osobliwej musztry.

Grzegorz Niziołek analizując *Nadobnisie i kockodany* w kontekście „polskiego teatru Zagłady”, stwierdza wprost, że wyobraźnię Kantora wręcz prześladowała sytuacja liminalna, która w tym właśnie spektaklu „wydaje się podstawową ideą organizującą rzeczywistość sceniczną”¹¹. Badacz przywołuje rozpoznania Victora Turnera, dla którego liminalność stała się „punktem zwrotnym dramatu społecznego, momentem samopoznania jednostek i społeczności”¹², miała więc aspekt pozytywny, pozwalała przezwyciężyć kryzys, była skuteczna. Natomiast liminalność w spektaklu Kantora według Niziołka jest liminalnością „nie do życia”, pozbawioną „obrzędowego optymizmu”, nieskutkującą poznaniem, a wręcz przeciwnie¹³. Metafory Zagłady budowane przez Kantora w spektaklu – jedną jest niewątpliwie scena z Mandelbaumami – nie mogły więc zostać prawidłowo „zobaczone” i odczytane przez widzów, gdyż – jak twierdzi badacz – zostały przez nich wyparte. To pozwalało Kantorowi toczyć w tym spektaklu „skrajną i nadzwyczaj ryzykowną grę z topografią Zagłady”, jednocześnie czyniąc z niej „przestrzeń absolutnej niepamięci”¹⁴.

Co więcej, stwierdzić można, że w scenach z Mandelbaumami to nie Gostomski sprawuje władzę nad widzami. Tym, co faktycznie ich obezwładnia i co nimi manipuluje, jest przestrzeń (ławki) i kostium (z początku – numerki na szyi, później – żydowskie chałaty), które wydają się być symptomami wypartych ze świadomości treści – wspomnień bądź przekazów dotyczących Zagłady. Podobnie więc, jak to miało miejsce w *Koncertcie morskim*, rola „dyrygenta” poddana jest pewnego rodzaju przewrotnej negacji.

W opublikowanym rok po premierze *Nadobnis i kockodanów* manifestie *Teatr Niemożliwy*¹⁵ Kantor przyznaje, że nie interesuje go już happeningowa partycypacja – rozumiana bardzo dosłownie, fizycznie. Jego obecne działania zmierzające ku aktywizacji widzów, które bezpośrednio wynikają z partycypacji, zostają teraz przeniesione na inny – „myślowy” – poziom. Hasło „Teatr Niemożliwy” nie jest więc li tylko konceptualną grą słów, przewrotną negacją medium tradycyjnego teatru. Ta „niemożliwość” – rozumiana jako niemożliwość pełnego

zaistnienia tradycyjnego, opartego tylko na iluzji spektaklu – zdaje się być w zasadzie jedyną szansą zmiany i zreformowania tego medium. Stanie się to jednak możliwe dopiero przy ścisłym współudziale widza, który postawiony w sytuacji „zainscenizowanego doświadczenia estetycznego”, zmuszony do aktywności na różnych poziomach odbioru, stanie się tym, który to doświadczenie będzie równocześnie stwarzał. Owo „zamknięte w swoim własnym obwodzie” postępowanie, do którego tworzenia przyznaje się Kantor, ma być bowiem zwrócone „donikąd”, co teoretycznie wyklucza możliwość jego spójnej interpretacji, jego zrozumienia. Ma być „niemożliwe” do „ogarnięcia” przez widza w całości również dlatego, że to właśnie widz będzie jego integralną częścią. Będzie on starał się wytworzyć możliwe sensy i znaczenia, będąc jednocześnie nieustająco wytrącany z każdego przyjmowanego porządku – reprezentacji i obecności. Pozostanie w permanentnej sytuacji pomiędzy jednym a drugim, teatrem a happeningiem, czy mówiąc inaczej – fikcją a realnością.

Zniesienie sztywnej granicy pomiędzy tymi dwiema kategoriami, naprzemienne żonglowanie nimi, rozbijanie jednej drugą, stało się dla Kantora bardzo istotnym elementem budowania jego kolejnych przedstawień składających się na Teatr Śmierci. Artysta pisał, że iluzja w teatrze tworzy się zawsze, pomimo usilnych starań, aby ją zniwelować. Mając tę świadomość, zaprzestał dotychczasowej walki z nią, a jej nieuniknione wytwarzanie się świadomie wykorzystywał w dalszych działaniach – prowadząc swoistą grę. „Gra – pisał – jest w teatrze identyfikowana z pojęciem przedstawiania. Mówi się »grać rolę«. Jednak »gra« nie jest ani reprodukowaniem, ani samą realnością. Jest czymś »między« realnością a iluzją”¹⁶. Mamy więc do czynienia z sytuacją liminalności, która również – jak miało to dotąd miejsce – jest bardzo świadomie i celowo konstruowana przez Kantora. Tym właśnie uzasadniał swoją obecność i ingerencje podczas spektakli – swoją realną obecnością świadomie burzył wytwarzającą się iluzję sceny. Podkreślał, że jest to wynik jego doświadczeń happeningowych. ■

Tekst jest zmienionym fragmentem rozprawy doktorskiej, obronionej z Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w czerwcu 2018 roku.

1 ■ Historię, opis i analizę happeningów Kantora, a także spektaklu *Kurka Wodna*, określanego przez artystę wprost mianem Teatru Happeningowego, szczegółowo przedstawiam w książce *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, Kraków 2015.

2 ■ M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 98.

3 ■ Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków, 2008.

4 ■ T. Kantor, *Pocztą. 1965*, [w:] tegoż, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2005, s. 312.

5 ■ Chodzi o nieco surrealistyczną sztukę napisaną specjalnie dla Kantora przez Henry’ego Galy-Carles’a, której akcję streścić można następująco: czterech Listonoszy przynosi Nieznanemu ogromnych rozmiarów list, którego nie chce on początkowo przyjąć. Zmuszony jednak to zrobić, zostaje z kopertą sam na sam w swoim ciemnym pokoju, zastanawiając się nad tym, kto jest nadawcą tej przedziwnej przesyłki i co jest w jej środku. Niespodziewanie ta ogromnych rozmiarów koperta zaczyna rosnąć jeszcze bardziej. Przerażony Nieznajomy po pełnym euforii, rozpacz i spazmów monologu, nie odważywszy się na poznanie treści przesyłki – umiera.

6 ■ Por. m.in. D. Kosiński, *Przedstawienie*, [w:] *Performatyka. Terytoria*, red. E. Bał, D. Kosiński, Kraków 2017, s. 223–224.

7 ■ Por. J. Suchan, *Happening jako ready-made*, [w:] *Tadeusz Kantor: niemożliwe = impossible*, red. J. Suchan, Kraków 2000.

8 ■ Warto zaznaczyć, że jest to pierwszy i w zasadzie jedyny przypadek, kiedy Kantor bezpośrednio wykorzystuje „naturę” w swojej twórczości.

9 ■ Więcej informacji na temat projektu znaleźć można na stronie internetowej artystów: <https://elektro-moonvision.wordpress.com/2015/12/09/waves-interactive-installation-inspired-by-tadeusz-kantor/>.

10 ■ Nasuwa się tu dość oczywiste skojarzenie z *Umarłą klasą* i Kantorem, który również określany będzie w tym spektaklu mianem dyrygenta.

11 ■ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 394.

12 ■ Tamże, s. 392.

13 ■ Por. tamże, s. 394.

14 ■ Tamże, s. 398.

15 ■ Zob. T. Kantor, *Teatr Niemożliwy. Od Happeningu do „Niemożliwego”*, [w:] tegoż, *Metamorfozy...*, dz. cyt., s. 553–554 [wszystkie cytaty w tym akapicie tamże].

16 ■ T. Kantor, *Gra*, [w:] tegoż, *Metamorfozy...*, dz. cyt., s. 554.