

Pudełko klocków

AUTOR: KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET

Jak w *Umarłej klasie* klasa,
w Wielopolu, Wielopolu pokój,
*tak w *Nigdy tu już nie powrócę**
knajpa pozostaje w pewnym
sensie jedyną sceną.

■ W filmie *Kantor we Wrocławiu*, zatrzymany przez dziennikarkę po jednym z pięciu pokazów *Niech szczerą artyści* (granych w dniach 20–24 lutego 1987), Tadeusz Kantor mówi o *Nigdy tu już nie powrócę* (premiera: 23 kwietnia 1988):

Ja dopiero miałem kilka prób, ale myślę o tym od roku. To jest spektakl, który nazwano, że jest spektaklem ekshibicjonistycznym. To znaczy ja po raz pierwszy gram. Bo ja zwykle nie gram, ja jestem obecny. Obecnie tutaj zdradzam tajemnicę, bo już było w prasie: „na tropie nowego spektaklu”, i pisano bzdury. Otóż jest to spektakl, który będzie spektaklem ekshibicjonistycznym. Polega to na tym, że ta banda, która gra razem ze mną, znaczy ci sami, to jest banda włóczykijów w knajpie – banda François Villona – którzy mnie niszczą. Ja tam wygłaszam różne wzniosłe zdania, a oni mnie rygorystycznie i konsekwentnie niszczą. I tak, że potem do mnie nawet strzelają¹.

Cytowany wywiad poprzedziły próby 23, 27 i 30 stycznia oraz 3, 7, 10, 12 i 13 lutego². Reżyser publicznie podsumowuje więc niejako pierwszy, dopiero co zamknięty etap prób krakowskich, które miały miejsce zimą 1987 roku. 1 marca odbędzie się tylko jeszcze jedna, oglądana przez zagranicznych koproducentów spektaklu, próba w Krzysztoforach, dalsze prace wznowione zaś zostaną dopiero po kilkumiesięcznej przerwie, 8 października.

Kantor zaczynając, wie, że do reżyserowania *Nigdy tu już nie powrócę* w pewnym sensie przystąpi trzykrotnie. Proces rozciągnięty był łącznie na piętnaście miesięcy, ale jego poszczególne fazy rozdzielały wyraźne cezury. Czasowa (aż siedmiomiesięczna) między zimowymi a jesiennymi próbami krakowskimi w piwnicach Cricoteki przy Kanoniczej, oraz czasowa i jakościowa między tymi ostatnimi a próbami w Mediolanie – w bardziej komfortowej przestrzeni Palazzo Reale i już także z włoskimi aktorami. Pierwszy etap kończy się zwerbalizowanym przez Kantora domknięciem: „No i koniec, już więcej nie będziemy robić” (płyta nr 4)³. Przedostatnia próba w Krakowie – na poły żartobliwym

stwierdzeniem: „Cała sala wstanie” (płyta nr 29). Ostatnia próba krakowska, która odbyła się następnego dnia, zarejestrowana na płycie nr 30, jest przejściem przez zrobioną dotąd całość spektaklu, prawie bez ingerencji. Kończy się, wbrew obyczajom i trochę przypadkiem, brawami. Próby mediolańskie wieńczy prapremiera, po której Kantor wznawia pracę i koryguje spektakl na drugą premierę w Berlinie, by za kolejne kilka miesięcy wprowadzić na scenę w miejsce trumny-ambalażu⁴ młodą aktorkę Marie Vayssière, która kreować będzie postać Panny Młodej.

Proces ten różnił się więc znacznie od pracy w teatrze reperturowym. Długie przerwy pozwalały reżyserowi dopełnić szczegóły oraz ponownie uformować niepełną całość. Wznawiając próby, te nowe koncepcje wypróbowywał, patrzył, czy „się sprawdzą”. Odbywało się to w szczegółowo obmyślanych strukturach i w tym sensie improwizacja, rozumiana jako wytwarzanie nieprzewidzianego materiału, dotyczyła Cricot 2 w niewielkim stopniu.

Klocki, czyli sekwencje

Przed przystąpieniem do prób *Nigdy tu już nie powrócę* Kantor dokładnie obmyśla wyjściowy kształt scen. Zestraja w myślach elementy, które się nań złożą, a potem po kolei je uruchamia. Widać to dobrze na pierwszej taśmie. Jej początek pokazuje, jak Kantor ożywia dzieło, którego wyobrażenie nosił dotąd w głowie. Pomija etap prób czytanych i natychmiast włącza mechanizm teatralny, ze środka którego tłumaczy aktorom założenia *Nigdy...* i konkretnych sytuacji, od razu budowanych.

Wejście w taki proces twórczy możliwe jest dzięki ramie wspólnej dla tego procesu i świata przedstawionego. Tworzą ją muzyka (przez długi czas fragment elektronicznej kompozycji Jeana-Michela Jarre’a, potem tango), postać Właściciela Knajpy (Andrzej Wełmiński), który na tych pierwszych spotkaniach obsługuje nie do końca wiadomo, czy zespół, czy postacie (i ta ambiwalencja jest pożądana), oraz jakaś forma stołu⁵. Następnie reżyser powołuje Jarmarcznego Mówcę, by jego oratoryjny występ stał się tłem dla sceny „tłamszenia”, kiedy to trupa „wagabundów” Cricot 2 wyśmiewa monolog Kantora-postaci i Kantora-personę.

Monolog ten na pierwszej nagranej próbie istnieje w dwóch formach zapisu: jako rękopis na kilku luźnych kartkach włożonych w czarne okładki oraz w formie nagranego wykonania Kantora. Własny głos reżyser chce najpierw usłyszeć w kontekście zaplanowanych komponentów akustycznych (muzyka, mowa oratora) puszczonej z taśmy. Jednak już w następnej powtórcie, odrzuciwszy (tymczasowo) nagranie, Kantor osobiście czyta orędzie – w tych samych warunkach, w których wybrzmiewało ono z offu, przy czym nie tylko zważa na intonację, ale też dostraja do swoich potrzeb głośność i siłę mówienia Stanisława Michny. Scena jest powtarzana, lecz intonacja się utrzymuje – Kantor wie zawczasu, które miejsca chce wzmocnić, postępując według wypróbowanego sposobu. Na francuskie przekleństwa w swojej przemowie daje Mówcy znak ręką, by recytował głośniejsze i dobitniej – zagłuszał go, a tym samym prowokował do mocniejszego wypowiedziania obelżywych słów wymierzonych w samego siebie. Na koniec, przy fragmencie: „Będę się darł wniebogłosy”, kumuluje emocje: „Niech pan krzyczy!”. A potem pokazuje rękoma uciskanie, opadanie napięcia. Kantor kilka razy spróbuje w ten sposób grania z Mówcą. Siłę muzyki dostrajając będzie w tych scenach akustyk⁶.

Dopiero kiedy ten trójgłos zafunkcjonuje, obok Kantora pojawi się biały chochoł-ambalaż (pierwszy wariant Panny Młodej) i dołączą aktorzy-postacie z poprzednich spektakli Cricotu. Reżyser tłumaczy, że mają wejść z boku, dosiąść się, zajmując miejsca przy długim stole, i komentując przemowę, coraz bardziej na niego nacierać. Chce też w przyszłości uzupełnić „repertuar dogadywań” o swoje riposty. Ma gotowe i jedno, i drugie, na kolejnych kartkach, których teraz dość długo szuka wśród papierów w licznych teczkach: „Przepraszam bardzo, m a m p e ł n o t e g o [podkreślenie – K.T.S.]”. Patetyczna, „na zasadzie kabotyńca, pijaka przy barze”, przemowa Kantora jest trzecim, a dogadywanie mu czwartym elementem tej sceny. „Tłamszenie” Kantor chce uzyskać bowiem nie tylko za sprawą bezpośredniego natarcia aktorów (słownego i fizycznego) – symultanicznie deklamowana mowa oratora oraz muzyka także mają działać przeciw reżyserowi, aby go „zgnieść”: „Ja będę przemawiał [...], a wy musicie mnie w jakiś sposób zgnieść [...]. Pan [Stanisław Michno – K.T.S.] będzie mówił, tam będzie szła muzyka, tak że w końcu, jak kończę, to jestem zupełnie, że tak powiem, stłamszony”⁷.

Sjuzet, czyli „lepszta taka historia”

Kantor przynosi na pierwszą próbę pięć szczegółowo obmyślanych scen, składających się na początek spektaklu. Nazwijmy je za reżyserem⁸: „knapa”, „poczekalnia”, „tłamszenie”, „epoka Ulissesa” (czas wojny) i „egzekucja”. Będzie je potem kształtował, przedstawiał, zbijał w makrocząstki, ale w punkcie wyjścia, jakim jest przystąpienie do prób, każda z nich ma już swoje znaczenie, wielorodny skład oraz strukturę. Do końca pierwszej serii prób krakowskich Kantor zamierza pracować z aktorami tylko nad nimi i ułożonym z nich (kilkuminutowym na razie) ciągiem wydarzeń:

Na początku jest pusta scena, jest stół z Ostatniej Wieczerzy, który za chwilę się zamieni w stół-knapę. Właściciel knajpy – on to fantastycznie robi – więc on, prawda, czyści. Pusto jest, zupełnie nikogo nie ma – tu [w piwnicy Cricoteki przy Kanoniczej – K.T.S.] niestety nie możemy tego zrobić – on czyści, chodzi, przedmiotów jeszcze nie będzie. Właściwie jest tylko stół, może krzesła. Aha, walizki. Ajaj – wszystkie walizki proszę zebrać⁹.

Ekspozycja przedstawienia, tu zapowiedziana, a ćwiczona dopiero na drugiej taśmie, jest już więc wymyślona. Pusta knajpa i usługujący Restaurator. Walizki są znakiem podróży, którą przebyli aktorzy, żeby stawić się na spotkanie, i symbolem objazdowego życia członków Cricotu. Popis Mówcy trwa. Kantor zajmuje środkowe miejsce przy podłużnym stole, skąd – siedząc, a potem stojąc – będzie mówił swoje orędzie, „credo”, „mowę weselną”¹⁰. Z prawej strony ma biały ambalaż, po obu bokach aktorów, którzy coraz mocniej nacierają, by w końcu popychać go jak wahadło¹¹. Prawdopodobnie nagle (wszyscy stoją tak samo jak przed cięciem montażowym, lecz montaż utrudnia rekonstrukcję) rozlega się z offu wspomnienie o wojennej inscenizacji *Balladyny*¹², wprowadzany jest przez hitlerowca manekin ojca i słychać dwa komunikaty o jego śmierci w Auschwitz (znów cięcie). Kantor w otoczeniu aktorów, trzymając w ramionach ambalaż, wchodzi na stół. Na wprost stoi aparat/kulomiot, obsługuje go hitlerowiec, który, po oddaniu serii z karabinu maszynowego, mierzy z pistoletu w leżącego martwo na blacie artystę, dobijając go pojedynczym strzałem. Przez podkład muzyczny i oklaski, bo tak reagują na egzekucję aktorzy, przedziera się dźwięk kościelnych dzwonków niesionych przez ministranta. Pochylony pod ciężarem krzyża z *Wielopola, Wielopola*, Książ

przechodzi po stole, by odmówić nad artystą modlitwę za zmarłych. Aktorzy przerzucają do śmietnika-wózka biały ambalaż, a potem Kantora. Pchając wózek, okrążają kilka razy stół za Księdzem dźwigającym krzyż. Jest to pierwsza zbudowana na próbach wersja spektaklu.

Taśma nr 1 rejestruje dwa przejścia przez powyższą sekwencję wydarzeń – przy czym już w drugim powtórzeniu kompozycja zostaje przedstawiona. Kantor wchodzi z ambalażem na stół ze swojego środkowego miejsca zaraz po „tłamszeniu”. Egzekucja staje się więc pośrednio efektem natarcia i niechęci do reżysera aktorów, którzy już go nie podtrzymują i nie klaszczą. Początkowo – jak pokazuje poprzedni opis – łączyła się jednak nie z zemstą na apodyktycznym artyście, a z żołnierzami i wojną. Rozstrzelanie przez hitlerowca Kantora stojącego na stole z Ostatniej Wieczerzy nadawało temu aktowi coś z ostatecznej katastrofy, a pojedynczy strzał przywoływał także obrazy śmierci awangardzistów¹³.

Kantor ogląda ze środka ten dwukrotny przebieg przez całość. Od razu pracuje na wszystkich składowych, i w obrębie scen, i całej sekwencji. Jakby bawił się klockami, które przedstawia, tworząc z nich nowe układy. Przy czym wykorzystuje na razie tylko część zawartości pudełka (nie używa jeszcze na przykład sceny teatru w teatrze „Powrót Odysa”).

Sprawdzanie pomysłów z etapu poprzedzającego próby wyczerpuje się, moim zdaniem, na taśmie nr 1. Dalej ewoluuje już tworzywo teatralne, także wtedy, gdy artysta obmyśla spektakl w domu. Nie wydaje się, by dłużej testował jakieś rozpisane wcześniej warianty, co więcej – w zasadzie brak pomysłów spoza tej układanki. Luźnych skojarzeń, dodatkowych wątków, czegokolwiek, co zaskakująco odbiegałoby od idei dzieła, którą pozna premierowy widz. Jeśli u początków genezy były jakieś inne inspiracje, do stycznia 1987 zostały odrzucone.

13 lutego 1987 (płyta nr 4) ćwiczona jest quasi-dialogiczna scena „tłamszenia”, czyli reakcji aktorów na skierowany do nich Kantorowski monolog. Na przestrzeni kilku prób, które dotąd się odbyły, biegunowo zmieniła ona charakter: od ruchu w kierunku Kantora, nacierania na niego, zgniatania – do ruchu od niego, opuszczania, wymykania się, pozostawiania go samego, „na lodzie”. Nie tylko odwracało to działania i werbalne reakcje grupy, ale też w innej sytuacji stawiało reżysera: „Chciałbym, żebyście mieli mnie dosyć i się wynosili, żebym ja mówił to samo do pustki” (płyta nr 4; ok. 26'). Zaraz jednak Kantor odkrywa, że sam potrzebuje powodu do mówienia: „Zróbmy to jeszcze raz, bo mi jest to bardzo potrzebne. Ja nie potrafię mówić do duchów” (płyta nr 4; ok. 29'). Przy następnej powtórcie już poprawia wykonanie:

Nie, nie, nie, nie i nie! Słuchajcie, trzeba to robić powoli, to nie jest tak, że wy już idziecie. Nie da rady to. Będziemy ćwiczyć miesiąc, bo to jest wielka scena. Ale nie można się ulatniać. Jeszcze stamtąd: słuchać czy nie słucha?... Może zostać?... To muszą być wahania, to nie jest tylko mechaniczne wyjście.

Dopiero następnym razem Kantor znajduje poszukiwane napięcie między sobą a aktorami, interakcję, którą zastąpił początkową agresję: „Niech pan ze mną zagra [mówi do Michny-Jarmarcznego Mówcy – K.T.S.]. Jak ja patrzę na to, to ty [do aktora z trupy] już wstawaj i ja zostaję bez niczego. B o t u t a j b ę d z i e t e n m o m e n t, g d z i e j a n i e b ę d ę m i a ł! [podkreślenie – K.T.S.]”. Sprawdzają tę scenę kolejny raz. Gdy dochodzą do miejsca, w którym Kantor zostawał sam, ma teraz partnerów do gry i relację stawiającą go w zakładanym położeniu – przerywa wówczas: „Dobra, dobra, dobra, już jest. Więc tak by to było”. Można tu zobaczyć reżysera szukającego w czterech następujących po sobie powtórzeniach rozwiązania oraz



rys. Bogna Podbielska

moment, w którym znajduje i robi „stop”, by opowiedzieć scenariusz, jaki mu się na tej ostatniej przed długą przerwą próbie zarysował:

Chodzi o to, żeby było zrozumiałe nie to, co się tu mówi, tylko że reakcja całego... i mnie się zostawia na lodzie. I wy znikacie, zostaję ja [dotyka przy tym ambalażu, jakby pokazując, że zostaje z nim (nią) – płyta nr 4; ok. 35'] i ksiądz. Ksiądz musi zostać. Wtedy trzeba by ustawić stół do Ostatniej Wieczery. Ale jak to zrobić? Trzeba będzie, żeby to zrobił knajpiarz. I wtedy ja siadam tam, wchodzi ojciec, ja coś mówię i Mira chce zrobić zdjęcie. Nie żeby miała zamiar do mnie strzelać, tylko chce zrobić zdjęcie, a to jej samo wyskakuje, a ja nie padam, tylko tak jak żołnierze: tu mówię, mówię, mówię, nagle się zatrzymuję. I wtedy wpadacie, kładziecie mnie na tym-tym i wywozicie.

Zmiana sytuacji powodowana jest m.in. decyzjami kompozycyjnymi – towarzyszy jej dylemat, jak wyprowadzić aktorów w kulisy, żeby przygotować przestrzeń na „epokę Ulissesa”. Widać też jednak, że Ostatnia Wieczera, mająca konotacje liturgiczne i autoteatralne, intencjonalnie przynależy teraz tylko do czasu wojny. Rozprasza się zatem pierwotnie ścisła sekwencja.

Kiedy w pustej knajpie stał długi wielopolski stół, którego rangę obniżał Restaurator, wszystkie elementy nacisku – tłamszenie, wojna, egzekucja i pogrzeb – odbywały się przy nim. Podobnie jak w *Wielopolu*, *Wielopolu*, nadawało to działaniom dodatkowy wymiar. Kantor mówił, używając tego słowa polemicznie do „aktu całkowitego” Jerzego Grotowskiego, że *Nigdy...* to pierwsza sztuka w teatrze światowym, w którym twórca się „o f i a r o w u j e” (płyta nr 33). Pojawiają się więc dwie kompozycje – opisany już powyżej wariant z płyty nr 1: Kantor początkowo zajmuje miejsce centralne, na fresku Leonarda przynależne Jezusowi, natomiast do sceny rozstrzelania wchodzi z krótszego boku, wydłuża w ten sposób perspektywę, znajdując dramatyczną, prostą linię dla strzału, a następnie uzyskuje efekt drogi, po której z krzyżem z Golgoty przejdzie Ksiądz. Bardzo szybko gehennę artysty wyjmuję jednak z tego obrazu. Woli rozproszone stoliki kawiarniane, wśród których odbywają się początkowe sceny, włącznie z „tłamszeniem”, dopiero na „epokę Ulissesa” zsuwane. Czyli długi stół wprowadzony zostaje poprzez autocytat – odwołanie do fotografii rodzinnej z *Wielopola*, *Wielopola* oraz temat ślubu. Para młoda zajmuje miejsce przy krótszym boku, po przekątnej siedzi Ksiądz – reżyser nie powtarza

już nawet poprzednich, centrycznych kompozycji, zyskuje natomiast efekt stołu weselnego.

Patrząc od strony postaci Kantora, rysuje się taki ciąg zdarzeń: spotkanie w knajpie z aktorami/postaciami z przeszłości, które znużone zasypiają, credo-testament, który jest wykpiony, a jego autor „zgniatany”, niespodziewane przybycie zjaw z czasu wojny, egzekucja przeprowadzona przez hitlerowców, złożenie ciała r a z e m z a m b a l a ż e m do śmietnika¹⁴ i kondukt¹⁵. Układają się w jednej linii: „knajpa” – „poczekalnia” – „tłamszenie” – „epoka Ulissesa” – „egzekucja”. Nie oznaczam pogrzebu dlatego, że pomysł nie został wznowiony jesienią, ale też pogrzeb musiałby nastąpić po egzekucji, więc jego miejsce jest stałe. Łatwo zauważyć, patrząc diachronicznie, że Kantor początkowo silniej buduje pogłębiający go ucisk – na egzekucję składają się wspólnie agresja zespołu i siła wojny, strzał jest skuteczny, ciało trafia do śmietnika, odprowadzane jest do grobu. Potem, kiedy ustalili się rytmy wejść i zniknięć widm, także strzał przestanie być groźny. Zostanie teatralną rozgrywką, iluzją, przykrą klaunadą, wejdzie w ciąg powtórek umierania i powrotów, który dotyczył aktorów. Można też prześledzić, jak zmieniają się postacie obsługujące kulomiot. W kolejności: hitlerowiec, fotograf, aktorka. Agresja wymierzona w Kantora zatem słabnie, słabną więc jego reakcje. Spektakl jako taki przeszedł ewolucję od wściekłości artysty skonfliktowanego z nacierającą grupą, co tonowała monotonna muzyka elektroniczna, do uspokojenia aktantów i relacji, wyciszoną agresję działań scenicznych częściowo zastąpiło zaś dynamizowane tango.

Ambalaż, czyli studencka, wojenna Panna Młoda, choć Kantor-postać od razu ma go przy sobie, stanowi element składowy „epoki Ulissesa”, potem wykształci się osobna scena ślubu, ale na razie jej nie ma. Na płycie nr 4 rysuje się taka, zmieniona, sekwencja zdarzeń: „knajpa” – „poczekalnia” – „tłamszenie” (które nie prowadzi jednak do ataku, tylko do wycofania się aktorów i pozostawienia Kantora ośmieszonym/opuszczonym) – „epoka Ulissesa” (w której pojawia się załączek sceny „ślubu” i wykonywana jest fotografia ślubna, co przypadkowo zmienia się w strzał, na który Kantor nie reaguje). Czyli „egzekucja” związana jest tylko z „epoką Ulissesa” i dotyczy pary młodej. Świadkiem jej jest „manekin kaźni ojca”.

Ostatecznie „poczekalnia”, która na początku spektaklu miała pokazywać zmęczenie podróży wędrowców oraz przygotowywać Kantorowi na scenie ciszę do monologu, przesunie się aż do drugiej części, w której grany będzie *Powrót Odysa* – reżyser nie chce z „poczekalni” zrezygnować, a odkąd widać, że całością rządzą niespodziewane wejścia i wyjścia zjaw¹⁶, może ją lokować dowolnie. Zespół znów będzie w natarciu – mamy więc tym razem taki ciąg: „knajpa” – „tłamszenie” – „egzekucja” – „ślub” – „epoka Ulissesa”. Egzekucja jest tu skutkiem wściekłości aktorów na monolog Kantora i nie łączy się ze ślubem. Kantor spokojnie „jak we śnie” wychodzi, po czym wraca na ślub do pustej knajpy. Podczas sceny ślubu wkracza niespodziewanie Pancerna Orkiestra, więc to on otwiera „epokę Ulissesa” – i dopiero po opuszczeniu sceny przez młodych pojawiają się wojenne komunikaty oraz ojciec i łachmany Odysa, rozpoczynając część z teatrem w teatrze (*Powrót Odysa*, *Umarła klasa*), po niej zaś nastąpi finałowy ambalaż.

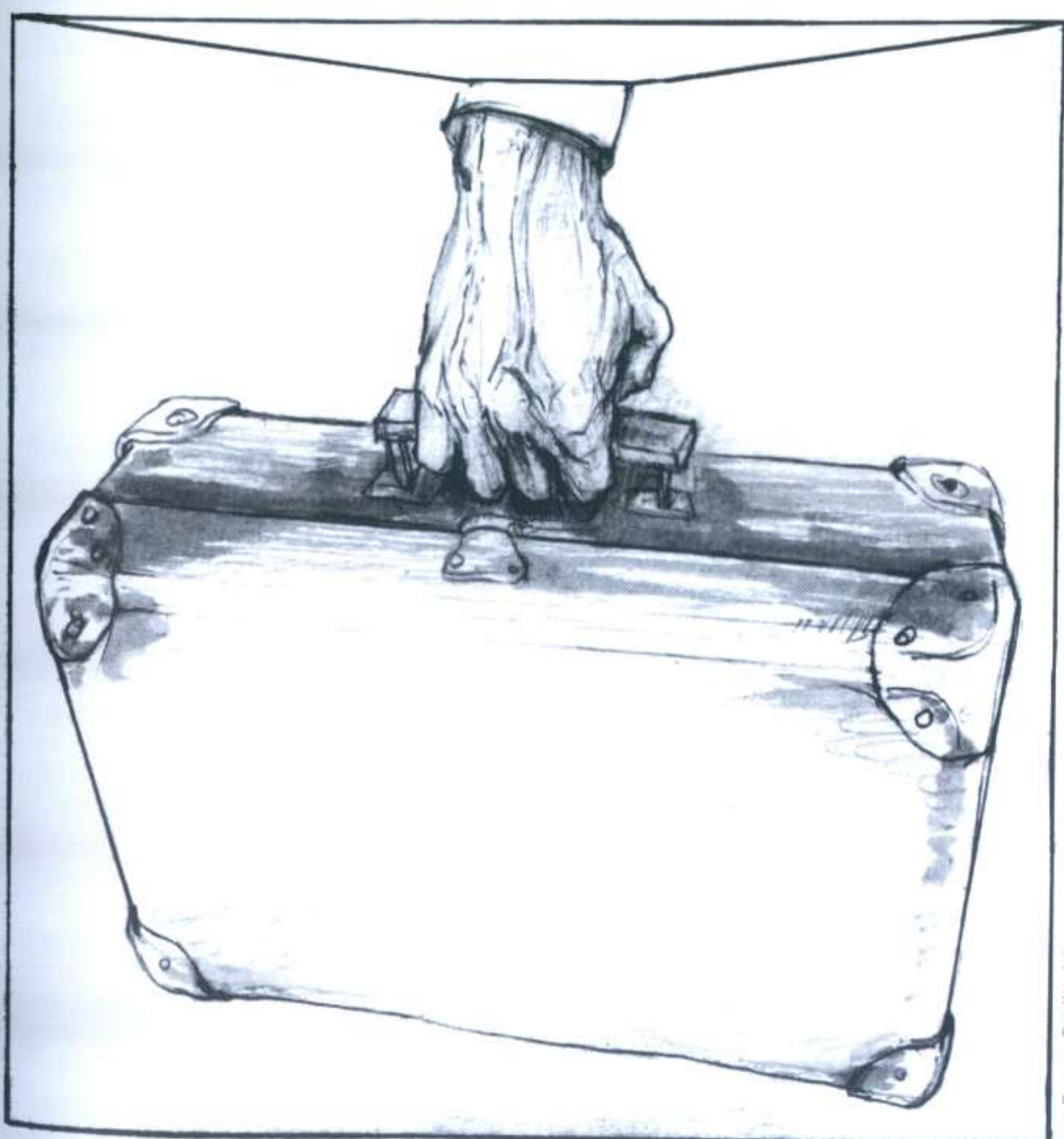
Podsumowując: najpierw na „egzekucję” składały się „tłamszenie” i „epoka Ulissesa”, potem tylko „epoka Ulissesa”, a na koniec „tłamszenie” wchłonęło jako zakończenie sceny „egzekucję”, a „ślub” połączył się za sprawą Pancernej Orkiestry z „epoką Ulissesa”. Do końca prób krakowskich Kantor uzyska ten, docelowy, jak się okaże, ciąg zdarzeń.

Z powyższych wariantów układanych z tych samych klocków, wciąż modyfikowanych, od decyzji generalnych po szczegóły, tworzą się różne, osobne historie. Reżyserowi kształtującemu materię teatralną wcale nie było łatwo nad nimi zapanować.

Konstrukcja, czyli miejsce

Najdłuższe zawahanie Kantora dotyczyło sytuacji wyjściowej *Nigdy...* Sama koncepcja pewnie zrodziła się gładko – gdzie artysta awangardowy mógłby umówić spotkanie jak nie w kawiarni? I gdyby miał na myśli typowe miejsce, do którego schodzą się artyści, sprawa nie nastręczałaby problemu. Kantor udowadnia zresztą, że na dosłownym poziomie potrafi skomponować „knapę” z marszu. Na próbie pokazowej z płyty nr 5, „zrobionej” na wizytę zagranicznych koproducentów, widzimy wędrowców w płaszczach, taszczących walizki i przedmioty, którzy przybywają kolejno przez drewniane, jak we francuskiej knajpce, drzwi. Zajęci mówieniem kwestii ze starych przedstawień, nie zważają na Restauratora, który usiłuje zbierać zamówienia, ani na orację Jarmarcznego Mówcy. Kantor, tak jak oni ubrany w płaszcz i kapelusz, siada ze swoim ambalażem pośrodku. W scenie nie występuje Ksiądz, jest ona niemal realistyczna. Nie o to wszak szło.

Kolejne cztery próby, a będą to już próby jesienne, reżyser poświęca fragmentowi spektaklu, nad którym skupiony był zimą, tym razem jednak z wyraźną intencją doprecyzowania sytuacji wyjściowej (potem rozpocznie się praca nad sceną ślubu i *Powrotu Odysa*). O ile na taśmach 1–4 przede wszystkim układał wstępną kolejność scen i modelował relację emocjonalną między swoją postacią a innymi (centralną sceną, jeśli chodzi o uwagę, było „tłamszenie”), o tyle od próby nr 6 określa generalną zasadę spotkania Ja-we własnej osobie z aktorami/postaciami Cricot 2 oraz z pozostałymi widmami przeszłości – czyli reżyseruje „knapę”. Wprost i najwcześniej ujawnianą inspiracją był tu rytuał zaduszek, dziady, co ćwiczono już zimą¹⁷, teraz rywalizuje z nimi sen. Zobaczmy, jak Kantor reaguje z próby na próbę, poczynając od taśmy nr 6, pierwszej po przerwie.



rys. Bogna Podbielska

Poprzednio na pustej scenie stały tylko kwadratowe, obite blachą stoliki, teraz aktorzy, mówiąc stare teksty, wchodzi do knajpy zatłoczonej rekwizytami i szukają w niej swoich przedmiotów-atrybutów. Reżyser podpowiada rozmaite interakcje (w które uwikłany jest też Ksiądz), długo trzyma ich w tej improwizowanej sytuacji, potem nagle pokazuje: „Zwalniać, zwalniać, aż do zera. Ale jeszcze trochę. Dobra, dobra, pauza, już, dobra. Sprawdziło się” (płyta nr 6). Następnego dnia (płyta nr 7) doda, że przybywają do obcego miejsca, gdzie będą nie tylko szukać przedmiotów, ale też mylić się w dawnych kwestiach:

Jakbyście byli w bardzo obcym miejscu. Tylko trzeba do tego dojść. Mnie się wydaje, że jak ktoś wchodzi do nowego pokoju, to się czuje niepewnie. Jakby ktoś szedł za wami, prawda. Zdziwienie. Cicho, cicho, ale proszę mówić kwestie. I jeszcze jedna rzecz, jak to powiedzieć: wyście zapomnieli swoje role. I teraz może być bardzo ciekawe – będziecie szukać przedmiotów i będziecie się mylić. My to sobie spisujemy jeszcze potem dokładnie, ale chciałbym zobaczyć.

Po chwili doprecyzuje: „Nie gwałtownie, nie irytować się, trochę jak we śnie wszystko. We śnie nigdy nie ma takich jakichś gwałtownych krzyków... Spróbujmy to, bo [Kantor z uśmiechem patrzy wprost w kamerę, co zdarza się niezwykle rzadko – K.T.S.] to mi się przyśniło”. Może to nawiązanie do *Wesela* lub do *Ślubu* łączącego motywy snu i knajpy? Dalej początek wyraźnie rozpada się na dwa pomysły.

Kolejnego dnia (płyta nr 8) aktorzy wychodzą na scenę razem z przedmiotami. Coraz bardziej niegościnna zaczyna być przestrzeń, następuje jej podział, a tym samym odseparowanie ontologiczne zjaw i Kantora – Restaurator ma przesiedlić oratora w puste miejsce, gdzie usiądzie też reżyser, „bo tu [gdzie są zjawy – K.T.S.] już nie jest knajpa”. Ma on teraz aktorów stłoczonych naprzeciwko (komentują jego przyjście: „Znasz go?”, „To on. Znowu przyszedł” etc.), siada – wstaje, zbliża się, żeby wywołać ich obronno-napastliwą reakcję. Mira Rychlicka od tej próby strzela, nie fotografuje. Po egzekucji Kantor wychodzi, niosąc ambalaż. Milczący przez chwilę aktorzy i Mówca wracają do poprzedniego harmideru.

Na próbie zarejestrowanej na taśmie nr 12 samo miejsce ma zyskać taki charakter, że odwiedzają je zmarli, co uwalnia sytuację sceniczną od rytuału i wszelkich innych dodatkowych powodów:

Ja na samym końcu wchodzę jako nowa postać, nowa postać. Natomiast co zrobić, żeby ta kawiarnia się stała *café l'enfer*, tzn. kawiarnia infernum, tzn. kawiarnia w zaświatach. To [stoliki z odwróconymi taboretami – K.T.S.] wygląda trochę na takie nagrobki, coś takiego. No to spróbujmy. Najpierw tak byle jak, a potem będziemy to robić. Jest knajpa w zaświatach, czyli w Hadesie, infernum. I do Hadesu, do infernum przychodzą zmarli, prawda? Taka jest jego rola, jego funkcja – przychodzą zmarli.

Reżyser precyzuje działania Księdza:

Ty będziesz chodził od drzwi do drzwi – wyprowadzasz ich i idziesz do następnych drzwi i robisz to samo. [...] Teraz, panowie, chodzi o to, żebyście się wracali ze 2–3 razy, jakbyście się bali tu wchodzić i wracali na ziemię. Bo tu są zaświaty, a ziemia tam. Tak wychodzisz, rozglądasz się i wracasz z powrotem. Za mało miejsca to jest. [cięcie]

Kantor nie chce więc wywoływać duchów na ziemię, jak podczas dziadów, w których umarli odwiedzają żywych, tylko spotkać się z widmami przeszłości w zaświatach, gdzie przyjdą razem, tak samo zmęczeni życiową podróżą. Na następnej próbie (płyta nr 13):

Nie, mnie chodzi o jedną rzecz. Tu są zaświaty, a tam ziemia, wychodzicie ze ziemi w zaświaty i cofacie się, jakbyście byli przerażeni. Jakbyście byli przerażeni. To ksiądz robi, że wpuszcza do nieba, do piekła, czy nie wiem. Tzn. mnie by chodziło, żebyście weszli i jakby przerażeni się cofnęli z powrotem.

Na płycie nr 16 nadal waha się:

To, że oni wchodzi, to nie daje, to nie jest jasne, że to są widma przeszłości. Natomiast jeśli ja wejdę pierwszy, tylko nie wiem właśnie, co ja mam robić. Chciałbym to wypróbować przez ten czas. Na początku było dobre, że ja wchodziłem, a potem był pochód tych postaci. Druga rzecz też jest bardzo dobra, tylko sprzeczna, że oni wychodzą z tych drzwi, ksiądz lata i tego... To jest bardzo dobre. Ale jak to połączyć?

Fabularnie, żeby było prawdziwie, a nie tylko dekoracyjnie, to ja muszę wejść pierwszy i ja mam te wizje jakieś. Tzn. ja jestem tą osobą, która wywołuje. A jak wy sami wchodzi, to tak nie wiadomo. Ksiądz nie jest władny, żeby tego... To są trochę pół-klienci restauracji, a trochę duchy przeszłości. Bo ja chcę utrzymać jednak, żeby ta knajpa była w zaświatach. To jest dla mnie bardzo ważne. Zaświaty daje to pukanie.

Próbują więc tak, by Kantor-postać, wszedłszy do pustej knajpy, miał zajęcie na scenie. Ambalaż zostaje owinięty podartą tkaniną, a na głowie czarną gazą. W trakcie sceny artysta powoli ją odwija, zdejmując też „suknię”, by następnie przykryć tym posadzoną na krześle kukłę. Każę na siebie nie zwracać uwagi. Pukanie – Restaurator nasłuchuje u drzwi, informuje Księdza, że goście nadchodzą, potem przenosi stoliki. Kantor się przesiada. Powtórka – jednak woli wychodzić do aktorów.

[Kantor:]

Może nie agresywni, ale taka kupa błota, czy czegoś. Nie taka agresja..., tylko namolne. Będą się włóczyć zupełnie jak barany. Nawet to będzie lepiej, bo nie będzie tyle ruchu, natomiast będą – jak by to porównać do czegoś – do kupy baranów. Lecą, gdzieś tam włączą, niezgrabne, tu wachają, tam wachają. [...] tutaj jest nieskazitelne, a oni skazają. W tym sensie.

[Welmiński:]

I przenoszę?

[Kantor:]

Przenosisz, tak samo, tak. Dopiero jak przeniesiesz, to ja się pojawiaję. Tylko słuchaj, Zbyszek [Gostomski], jakbyś ty tam widział daleko. Tylko jak ty zamkniesz [drzwi], to oni się pojawiają.

Próbują. Kantor:

Stop. Tylko jak by to teraz zrobić, że zmęczenie, nie chce się, zapomnieliśmy [to „poczekalnia” – K.T.S.]. [...] a potem się skupiać, ale bez ekspresji. [Kantor dalej podpowiada w trakcie działań aktorów] Żeby było skulone wszystko. [...] Aha, stop. Ty to jakbyś ostatnie namaszczenie, albo rozgrzeszenie, tak, jakby była spowiedź... Słuchaj, a oni jakby ci się zwierali. Jakby ci się spowiadali trochę. Ale ty nie jesteś zmęczony, ty..., no weszła taka masa zmęczonych podróżą, zniechęconych życiem, nic im się nie chce. O, to! Zniechęconych życiem, prawda. Zmęczonych życiem, zapomnieliście, jak to było, a on was wysłuchuje, te wasze żale. [...] chodzi o to, żebyście się skupili tak, że mu [Restauratorowi] zagrażacie, żeby on miał powód przenoszenia [stolików], bo przenoszenie zostaje. Żeby to było zmęczenie podróżą życiową.

Kantor częściej używa na tym etapie konwencjonalnych kategorii fabuły, motywu akcji, historii:

Ponieważ jestem reżyserem, to mnie chodzi o motyw akcji. [podchodzi do kolejnych drzwi, powtarzając działania Księdza] Nie ma nikogo. [przy ostatnich drzwiach odwraca się, składając ręce jak do modlitwy] Tu prawdopodobnie jest motyw akcji, kątem oka jednak być na ziemi. I teraz przechodzisz

nabożnie, modląc się – i przechodzisz. Wtedy oni się wynurzają i znikają. Potem idziesz szybko, otwierasz, tak, rzeczywiście są. Zostawiasz – niech idą.

✱

Jak w *Umarłej klasie* klasa, w *Wielopolu*, *Wielopolu* pokój, tak w *Nigdy tu już nie powrócę* knajpa pozostaje w pewnym sensie jedyną sceną. Dzięki temu Kantor może zawczasu przemyśleć i wstępnie ułożyć niemal wszystkie „klocki”-sekwencje, realizujące idee założone u początku genezy dzieła, a także odniesienia intertekstualne, szczegóły intymne i biograficzne – oraz strukturę, która będzie je uniwersalizowała. Wie, że knajpa pozwoli zgromadzonym tak elementom istnieć, dopiero jednak wymyślenie jej w konkretach równało się ustaleniu historii, jaką spektakl opowie. Na płycie nr 18, obejrzawszy po miesięcznej przerwie sam początek – tylko lokowanie się aktorów – reżyser uzna: „Nie, dobrze jest, dobrze jest. Jednak lepsza t a k a h i s t o r i a [podkreślenie – K.T.S.] niż na początku”. Przez „historię” Kantor rozumie właśnie wyjściową sytuację. Jest to knajpa przed przybyciem gości, ich wejście (tu, na płycie nr 18: szukanie swoich przedmiotów, powtarzanie starych tekstów, wyrażanie wątpliwości, zwracanie się do Księdza, zmierzające ku zasypianiu) oraz wejście Ja-we własnej osobie. Innymi słowy: charakter miejsca, status ontologiczny postaci i powód przybycia.

Żeby zanurzony w materii teatralnej reżyser mógł iść naprzód, pół kroku przed nim stał więc czujny autor i dramaturg panujący nad całością. Na próbie generalnej (płyta nr 48, cz. 1), zanim omówią spektakl scena po scenie, Kantor najpierw go aktorom przeczyta. Tekst ten będzie podsumowaniem długiego – i niezakończonego – procesu twórczego. Uwzględniającym sensy, tonację i działania sceniczne opisem przedstawienia na dzień przed premierą. ■

Artykuł zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

1 ■ Kantor we Wrocławiu, real. W. Ziembicka, TVP Wrocław, 1987.

2 ■ Według kalendarium *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 126.

3 ■ Artykuł powstał na podstawie 55 taśm z prób *Nigdy tu już nie powrócę* znajdujących się w archiwum Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie.

4 ■ A początkowo na próbach białego chochoła-ambalażu.

5 ■ Ekspozycja, której zapowiedzi można usłyszeć na taśmie nr 1 – „knajpa” oraz „poczekalnia” – ćwiczona jest dopiero na próbie z płyty nr 2. Nie ma już długich desek tworzących blat (nawiązującego do Ostatniej Wieczerzy z *Wielopola*, *Wielopola*) stołu, przy którym odbywały się próby zarejestrowane na płycie nr 1 – to kwadratowe stoliki knajpiane zsuwane są przez Restauratora w długi stół.

6 ■ Gdyby Kantor nie „przejął” monologu, Tomasz Dobrowolski musiałby regulować na wczesnym etapie prób także dynamikę relacji (mowy) Mówcy i (monologu) Kantora.

7 ■ Kantor pokazuje przestrzennie palcem, skąd będą szły ataki. Ten i poprzednie cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z płyty nr 1, opisanej „przed 8 lutego 1987”.

8 ■ Kantor sam operuje takimi częściami, zob. np. płyta nr 4, kiedy zwraca się zaczepnie do Michny: „Po knajpie co będzie? Poczekalnia, prawda, i wszyscy zaczynają mieć tego powoli dosyć [...]”.

9 ■ Przez pewien czas walizki nie będą używane, aż do próby, gdzie znów wraca motyw drogi i ćwiczone jest przejście przez drzwi oraz zmęczenie podróżą: „Mysły zapomnieli jednej rzeczy. Walizki. Pełno walizek, bo to bardzo pomaga” (zob. płyta nr 17, cz. 1).

10 ■ „Ja zaczynam mówić ten mój..., tę mowę weselną, diabli wiedzą... i wy mi przerywacie” (płyta nr 1). Określenie „to jest moje credo” również pojawi się na płycie nr 1. Kantor nie użyje na niej słowa „testament”, jak w *Przewodniku*, ale inscenizowana egzekucja pozwala sądzić, że od początku mógł tak myśleć o swoim monologu. Zob. T. Kantor, *Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik*, [w:] tegoż, *Pisma. Tom III. Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2005.

11 ■ Płyta nr 1: „Za mało nas. Chodzi, żebyście mnie zaczęli tak telepać”. Na pierwszej nagranej próbie brakuje wielu aktorów. Reżyser nie jest nawet pewien, z kim przyjdzie mu robić *Nigdy...*

12 ■ Pierwszym pomysłem był powrót do inscenizacji *Balladyny*, która odbyła się w tym samym roku, co śmierć ojca Kantora. Potem Kantor zdecydował się na *Powrót Odysa* (1944).

13 ■ Czy mogło sugerować też łączność z losami Kantora-„Mirskiego”? Stojący przy pręgierzu manekin ojca w tym czasie ubrany jest nie w koszulę oświęcimską, a w czarny płaszcz/marynarkę, filcowy kapelusz i przysłaniający usta szal, co przypomina strój sceniczny Kantora, jest może wyrazem artystycznych ambicji ojca, lub rewersem stroju Odysa, także ubranego w 1944 w płaszcz-szyneł, hełm-kapelusz i owinięty wokół twarzy szal.

14 ■ W *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* ciała kochanków zamurowywane są w krypcie. Tu Kantor też zabiera ze sobą ambalaż, „umierają” razem.

15 ■ Kantor w *Nigdy...* zamierzał więc zainscenizować własny pogrzeb – pomysł zarzucił aż do *Dziś są moje urodziny*, natomiast kondukt powróci w części *Odysowej* jako „łódź Charona”.

16 ■ „Ciągłe te wszystkie widma znikają, na tym to będzie polegało: znikają, wchodzi, tego, przechodzą z jednych drzwi do drugich, prawda, to zawsze drzwi są bardzo dobre [...]”. Płyta nr 4 – podsumowanie reżyserskie.

17 ■ Na przykład tłumaczy rolę Księdza: „Co byśmy tu zrobili, żeby pan zaczął wywoływać?... Musi pan przejść do jakiegoś rytuału... Najlepszy to byłby z dziadów [Dziadów?].” Pomysł, by Ksiądz podchodził do drzwi, poddała Mira Rychlicka. Zob. płyta nr 3.