

Making of Kantor

AUTOR: KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET

Wszystkie próby teatralne *Nigdy tu już nie powrócę* Cricot 2 rejestrowała kamera. Powstał dokument tak wielkiej wagi, że rozumiemy decyzję Tadeusza Kantora, trudno jednak nie zastanawiać się, jakie były jej artystyczne i osobiste koszty.

■ Powołując Cricotekę jako „dom dla tych kilku idei” artystycznych, które ziściły się w formule Cricot 2, Kantor świetnie wiedział, że nie wystarczy depozyt w postaci ciekawych zbiorów. Mimo to z wielką energią je gromadził – budował repozytorium wiedzy (wciąż powiększane za sprawą wycinków prasowych, książek, opracowań), a poprzez przekazanie obiektów i dokumentów materialnych „zakotwiczał początki nowego stwarzania w źródłach, w oryginale”¹. Skąd wiara artysty, że gdy teatr rozpadnie się w nicość, archiwalia, przedmioty sceniczne, a wreszcie owe idee go tworzące nie zdegradują się w oczach potomnych – nie przestaną wzbudzać emocji? „Żywe archiwum” było koncepcją ainstytucjonalną (miało ono działać według własnych reguł), lecz przede wszystkim przedłużającą zdolność „zarażania”² odbiorców sztuki. Jedynym gwarantem dla Kantora, że tak będzie – wcale nie tak niepewnym – było samemu stać się dla niej rodzajem zapośredniczenia.

„Zdarza się, że w narracyjny portret literacki wpleciemy dodatkowo tekst będący opisem lub opowieścią o fotografii” – pisze Magdalena Popiel w erudycyjnym szkicu o portrecie fotograficznym artystów. Fotografia, kiedy nagle się pojawi w toku takiej lektury, „rozrywa konstrukcje portretu zbudowanego w materii języka. Lektura nabiera zupełnie innej prędkości. Twarz artysty zobaczona na zdjęciu każe raczej powrócić do pierwotnego, intensywnego doświadczenia przeszłości, wybijając w naszej świadomości mocne przesłanie: »to było«. Wydaje się, że z poziomu opisu krytycznego powróciliśmy do poziomu doświadczenia bezpośredniego. Sytuacja bycia zatrzymanym przez oczy patrzące prosto w obiektyw, czyli w oglądającego, może się stać początkiem szczególnej przygody”³. W sztuce Kantora fotografia unieruchamiała życie, w praktyce pozaartystycznej artysta zamierzył je za pomocą swojego portretu medialnego podtrzymać.

Ze wszystkich ujęć najlepiej tę funkcję pełniły zdjęcia wykonane podczas prób lub spektakli. Nieodmiennie pokazują one intensywność, z jaką reżyser towarzyszył pokazom teatralnym. Wielu komentatorów podejmowało temat uchwyconej przez fotografów relacji między Kantorem a jego dziełem, opisywało charakterystyczne gesty. Trzeba podkreślić, że nie były one jedynie zewnętrznym wyrazem przeżywania, lecz gestami twórczymi, demiurgicznymi, przedłużonymi w kształtowanej materii teatralnej. Podczas prób *Nigdy tu już nie powrócę* w Mediolanie, artysta, prócz tego, że pokazywał aktorom, jak wykonywać

pewne sceniczne czynności, swoją nerwowość stawiał za model ich działań⁴. Ani nie wynikało to z pobudek narcystycznych, ani sens tej wskazówki nie wyczerpuje się, moim zdaniem, w żądaniu powtórzenia, by uzyskać swoisty dla Cricotu aktorski efekt. Świadczy natomiast o głębokiej identyfikacji Kantora ze światem przedstawionym tego autobiograficznego spektaklu, w którym przemierza on wiek XX między 1938 a 1988 rokiem. To uderzenie historii powszechnej powoduje drobne, szybkie ruchy przykurczonych ciał, obok których znienacka pojawiają się zuniformizowane postaci Pancernych Wiolinistów, energiczną gorliwość Tych Panów, nieustanne odwracanie się (na przykład rabina od okrutnej orkiestry, którą kazano mu dyrygować, ku śpiewającej pieśń „idących do gazu”, gdzie ciągnie go serce; płyta nr 40), ową ogólną spieszność nerwowość przeciwstawioną statycznej martwocie manekinów. Czy gesty mogłyby być inne? W tej samej książce *Świat artysty* Popiel przytacza Rilkego, który analizując rzeźby Augusta Rodina, tak opisuje sobie współczesny rezerwuar gestów:

[...] niecierpliwe, nerwowe, szybkie i spieszne, a zarazem bardziej powściągliwe, pozbawione prostoty [...] nie przypominają ruchów, które zachowały się w dawnych rzeźbach, gestów, gdzie ważny był jedynie punkt wyjściowy i końcowy. Pomiędzy tymi dwoma prostymi momentami wsunęły się niezliczone przejścia i okazało się, że życie współczesnego człowieka schodziło się właśnie na tych stanach pośrednich – zarówno jego działanie, jak i niemożność działania⁵.

„Niecierpliwe, nerwowe, szybkie i spieszne” gesty Kantora zachowane na kliszach sprawiają, że wciąż, niemal trzydzieści lat od śmierci, jest on dla kolejnych pokoleń artystą (właśnie) tworzącym, właśnie w emocji, właśnie patrzącym błyszczącymi oczyma na swój spektakl. Rozumiemy, dlaczego pierwszy kamerzysta, rejestrujący burzliwy przebieg prac nad spektaklem *Niech szczerą artyści* w Norymberdze, zaprotestował, kiedy wskutek ciągłych awantur ekipa filmowa postanowiła wyjechać: „Nawet jeśli wszyscy wyjedziecie, ja zostaję. Jestem tak zafascynowany pracą tego człowieka, to nadzwyczajna okazja w moim życiu poznać tak zaangażowaną sztukę – ja zostaję w każdym wypadku”⁶. On patrzył na Kantora żywego poprzez obiektyw, my oglądaliśmy tylko powidok tej fascynacji, wciąż jednak pośrednio w rozmaitych materiałach spotykamy się nie ze statyczną twarzą, a z działającym twórcą.

Nie ustalimy, czy Kantor ów odbiór – złudzenie twórczej obecności, któremu chętnie ulegamy – zaprojektował. Faktem pozostaje, że artysta gotów był na wiele się zgodzić dla dobra medialnej dokumentacji.

Kiedy przykładał swoją okrągłą pieczętkę do obrazu, rysunku albo karty rękopisu, niewątpliwie skupiał się na starannym wybraniu miejsca i koloru tuszu, by uzyskać najdoskonalszy efekt estetyczny. A będące wciąż w drodze skrzynie na rekwizyty z pewnością oznaczono logo teatru Cricot 2 z powodów wizualnych i czysto praktycznych. Ale pieczętka i logotyp to wyraziste znaki graficzne. Używając ich, artysta działał również w sferze, którą nazywamy identyfikacją wizualną. Było to postępowanie celowe, wynikające z analizy świata, w którym jego sztuka funkcjonowała – i miała pozostać po śmierci Kantora. Również sztuka teatralna. Stąd kamera na próbach teatralnych spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*.

*

Tadeusz Kantor nie prowadził prób otwartych *Nigdy tu już nie powrócę*, mimo to liczne grono osób je oglądało. Byli to głównie znajomi artyści, studenci z notatnikami i notujący w pamięci dziennikarze, a także fotografowie i operatorzy. Ci zatrzymane na swoich nośnikach obrazy zabierali na zewnątrz, by pokazywać je jako przedsmak gotowego dzieła, albo tajemnicę procesu tworzenia. Kantor najczęściej zgadzał się na to podpatrywanie, skutkujące nie tylko naruszeniem intymności pracy nad spektaklem, lecz i wystawieniem jej niegotowych efektów na krytyczny ogląd⁷. Sam też czasem korzystał z obcego spojrzenia, żeby złapać dystans. Odbiorca prób, nawet bierny i milczący, stawał się dla autorytarnego Kantora niejako namiastką zespołu kreatywnego, którym nie mogli być aktorzy, pozostający wewnątrz procesu twórczego.

Kantor go nie tylko upublicznił, lecz także polecił rejestrować – i to na dwa sposoby. Dźwiękowiec Teatru Cricot 2 Tomasz Dobrowolski⁸ nagrywał więc próby na taśmy magnetofonowe. Równoległy zapis wideo sporządzał Marek Stefański, operator kamery zatrudniony przez Cricotkę do tego zadania. Nawet jeśli z grubsza utrwalają to samo⁹ i mogły być ówczesnie w podobny sposób użyteczne, te dwa zbiory taśm są przez artystę traktowane inaczej. Zapis audio to podręczna kopia zapasowa danej próby. Dyskretna i niemal bezkosztowa, łatwa do powielenia i odtworzenia w domu, jeśli ktoś potrzebowałby przygotować na przykład stenopis wybranych scen, co, jak wiemy, się zdarzało, lecz miało miejsce niezmiernie rzadko¹⁰. Kamera także może spełniać funkcję notatnika, a dodatkowo zewnętrznego oka. Jest jednak w późnych latach osiemdziesiątych zbyt ekskluzywna, by używać jej wyłącznie roboczo, i zbyt jak na ciasne warunki piwnicy Ośrodka Teatru Cricot 2 ostentacyjna – duża, czasem wymagająca doświetlenia lub statywu. Wideo z prób, choćby było systematycznie wykorzystywane podczas pracy nad spektaklem, skierowane jest do potomnych.

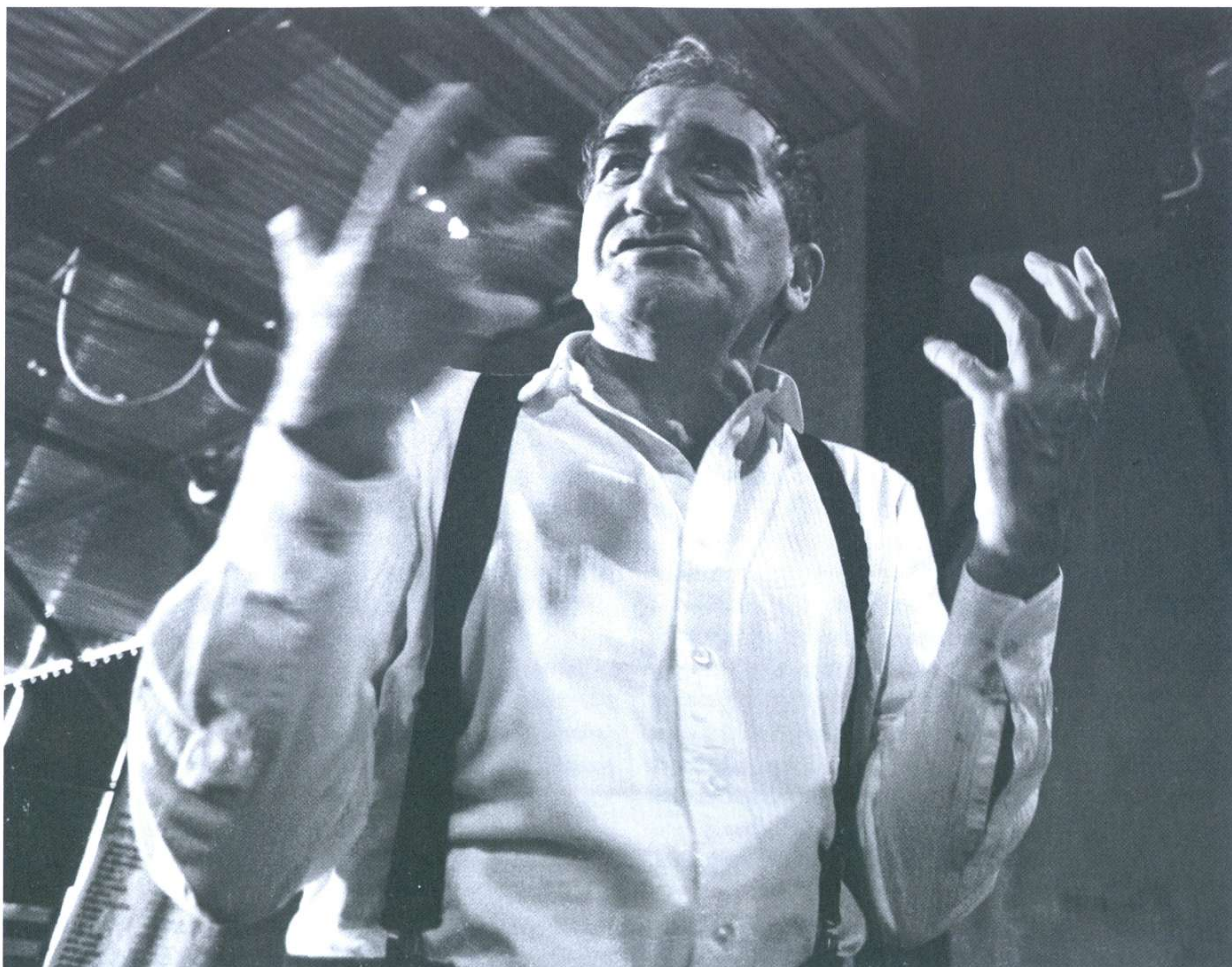
Taśmy Stefańskiego, jak zostało powiedziane, to niejedynie materiały audiowizualne z pracy nad *Nigdy tu już nie powrócę*. Odróżniłabym jednak wyraźnie te nagrywane wybiórczo dla telewizji czy filmu dokumentalnego¹¹, od pełnej wideorejestracji, którą przygotowywano na zlecenie Kantora z przeznaczeniem dla archiwum Cricoteki¹². Te pierwsze bowiem pokazują „momenty”, w polu uwagi stawiając osobę reżysera, nie dając mu przy tym możliwości wpływania na postprodukcję czy przekaz. Te drugie, także siłą rzeczy skupione na Kantorze, nie realizują założonego tematu, nie służą doraźnym interesom, nie mają (prawdopodobnie, bo zmontowane filmy są podobnej długości) zakreślonych ram czasowych.

Są raczej jak dziennik intymny, chowany do szuflady z nadzieją, że w przyszłości ktoś go przeczyta. Czy na pewno intymny?

W okresie powstawania *Nigdy tu już nie powrócę* przymiotnik „intymny” pojawiał się w odniesieniu do procesu tworzenia spektaklu, ale zarezerwowany był dla działań podejmowanych przez Kantora w pustej pracowni. Kwalifikowały się do nich nie tylko czynności skutkujące notatką, rysunkiem, planem pracy etc. Przed tymi artysta stawiał stan pozornie bezczynny – błędzenie wyobraźni podczas bezsennej nocy w łóżku i wewnętrzne mierzenie się z osobistym cierpieniem jako najgłębszą tkanką rodzącego się dzieła. Przyjmując ten kreowany obraz za nadrzędny dla Kantora, odnajdujemy w pismach znikome uwagi ukonkretniające proces tworzenia na próbach. Cytat dotyczy co prawda pracy ze studentami nad cricotage’em *Ślub w manierze konstruktivistycznej i surrealistycznej*, ale pochodzi z, bardzo ważnego dla autora, teoretycznego wykładu, jakim są *Lekcje mediolańskie* (ukończone w czasie bezpośrednio poprzedzającym rozpoczęcie prób *Nigdy...*): „W czasie lekcji i próby / tworzy się sytuacje, koryguje się i omawia sposoby gry, środki wyrazu scenicznego, ruch, »dorabia się« sferę werbalną i dźwiękową. / Synchronizuje się te wszystkie elementy”¹³. Pozostawione nam taśmy z prób Teatru Cricot 2 obrazują oczywiście w większym stopniu ten właśnie dyskurs. Nie pojawia się w nim, nawet w dostosowanej do odmiennej sytuacji formie, problem intymności, choć przecież dotyczy on immanentnie prób teatralnych. Jakby u Kantora proces powstawania spektaklu rozpadał się na dwa obszary, i ten reżyserski, odbywający się we współpracy z ludźmi, często wobec świadków, był w tak dużym stopniu upubliczniony, że nie trzeba było go zakrywać. Może jednak chodzi o coś innego.

Przychodzą na myśl akcje Kantora z różnych okresów, kiedy swobodnie performował przed kamerą proces twórczy, na przykład wytwarzanie obrazu taszystowskiego w filmie *Uwaga!... malarstwo* albo happeningi w świetnym *Kantor ist da* nagrywane przez Dietricha Mahlowa. W obu tych przykładach (a łatwo podać ich więcej) mamy jednak do czynienia raczej z aktami twórczymi niż z procesem, nastawionym nie wyłącznie na samego siebie i na samym sobie się nie kończącym. W podobny sposób doraźne kamery telewizyjne na próbach *Nigdy tu już nie powrócę* prowokują Kantora do występu, niemal czyniąc z pracy nad spektaklem (mającej charakter ciągły) odseparowane akty, karmiące legendę o artyście, którą on sam wykreował. Nasuwają się na siebie dwie klisze jednego zdarzenia, rozszczerzone intencją głównego bohatera filmu. Stefański utrwała przy tym także ową grę Kantora z obcymi ekipami filmowymi wkraczającymi w przestrzeń prób. On więc dokumentuje prawdziwy kabotynizm artysty. Czy dzieje się to mimowolnie, a Kantor liczy, że odbiorca nie zauważy? Raczej nie.

Kantor, opisując proces twórczy, podawał też przykład tragedii antycznej, gdzie to, co moralnie wstydlive, intymne wywleka się przed pałac, na publiczną arenę¹⁴. Traktował to jako analogię do własnego postępowania, ale obniżał patos, określając je żenującym. Tworzenie sztuki z cierpień, które w opinii samego artysty „nie są spektakularne”¹⁵, to nie ekshibicjonizm *sensu stricto*, tylko rodzaj prowokacyjnego – i przewrotnego – gestu. Sceniczna reakcja aktorów na monolog wygłaszany w spektaklu przez Kantora wyprzedza – jak głosi autokomentarz *Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik* – szydzenie świata, przewidzianą reakcję na centryczne usytuowanie jednostki w dwudziestowiecznym dziele. Może jednak bardziej steruje recepcją, podkreślając, jak niską rangę ma to ujawnienie intymnego (i samo intymne), by tym mocniej



fot. Andrzej Iwańczuk / REPORTER

Tadeusz Kantor w Klubie Stodoła przed próbą do spektaklu *Nigdy już tu nie powrócę* (1990)

utrwalić rodzaj przekroczenia, którego się dokonuje. Filmowanie prób *Nigdy...*, choć oczywiście jest częścią trwającego już od *Niech szczerą* artysty projektu rejestracji, byłoby pod względem ideowym kompatybilne. Upublicznienie tego, co z założenia zakryte i wstydlive, bo pokazujące dzieło w jego niepewnych etapach oraz błędzącego twórcę, jest prawdopodobnie tym samym aktem artystycznym. I cechuje się podobnym dualizmem.

Kantor, to jasne, wystawia na pokaz własne wzruszenia nie mimo ryzyka ośmieszenia się, a w tym właśnie celu. Od początku prób projektuje w spektaklu oraz w wywiadach niezależną od faktycznej recepcji dzieła reperkusję, by dzięki niej owo „żenujące” stało się w istocie awangardowe, odważne, buntownicze i konfrontacyjne. Analogicznie – pokazywanie „wstydlivych” dokumentów pracy było już przynajmniej od *Anty-wystawy* z 1963 roku sterowane pobudkami świadczącymi o przekonaniu Kantora, że każdy element składający się na proces twórczy ma niekwestionowaną wartość:

Dzieło – materialny produkt kreacji – uznałem za fakt podejrzany i zbyt oficjalny. Zdecydowałem się ujawnić wówczas jego obraz skrzętnie wymazywany z pamięci, usuwany sprzed oczu widzów, by nie pomniejszać wartości dzieła, niemal pomnika. Uznałem za twórczość wszystko to, co się składało na ten czas niespokojny i mroczny: wszystkie te szczegóły, być może nie wyglądzone i niereprezentatywne, często wstydlive, takie ni w pięć ni w dziewięć, niesforne, ale stanowiące oryginalną, nieporów-

nywalną z niczym pierwotną materię tworzenia. Pokazywałem po prostu wszystko to, co się składało na proces przygotowywania dzieła sztuki¹⁶.

Nawet jeśli w latach osiemdziesiątych w teatrze fala tendencji stawiającej proces wyżej niż gotowy spektakl już opadła, a sam Kantor opowiedział się za dziełem zamkniętym, dbał o rejestrację prób. Artystę dopingował jednak prywatny powód – coraz silniej pokładana nadzieja w trwałości Cricoteki. Tak należy rozumieć czynione w tym okresie deklaracje: „Trzeba gromadzić dokumenty, to ważne. Ważniejsze od spektakli [...]”¹⁷.

Choć na różne sposoby umotywowana, czy obecność kamer nie zaburza tworzenia? Reżyserowi, jak go pokazują nagrania, przez większość czasu o wiele bliżej było do modelu artysty pracującego niż natchnionego¹⁸. Po nocnej analizie próby, która odbyła się w dzień, przychodzi on z konkretnym planem kontynuacji pracy nad danym fragmentem spektaklu. Ale proces twórczy nie jest jednorodny i Kantor w każdej sekundzie jest gotów na takie uwiedzenie swoim spektaklem, które pozwala wejść twórczości w inną, bardziej intensywną, rytmiczną, prawie ekstatyczną fazę. Niewątpliwie też obdarzony jest niesłychanie podzielną uwagą, angażującą wszystkie zmysły jednocześnie. Widać to, kiedy kolejne korekty dotyczące sceny odsyłają do zupełnie różnych jej aspektów. Z tej dyspozycji wynika, lecz mogę tylko wnioskować z obserwacji, umiejętność „uatrakcyjniania” swoich działań dla kamer,

tak, by zarazem nie pozorować procesu twórczego. W wielu przypadkach są to niewykluczające się tory.

Można oglądać taśmy dużo dyskretniejszego niż inni operatorzy Stefańskiego, śledząc wszystkie reakcje Kantora na jego obecność. Szukamy wówczas mimowolnych zerknięć, drgnień, uśmiechów. Te są jednak jedynie dowodem na świadomość obecności kamery. Nie można rozstrzygnąć tak jednoznacznie, co powoduje tymi reakcjami i ku komu Kantor spogląda, kiedy patrzy wprost w obiektyw. Weźmy pozornie prosty, bo częściowo wyłączony z ciągłego procesu pracy nad spektaklem, przykład próby pokazowej, zorganizowanej dla zagranicznych koproducentów (płyta nr 5). Rozpoczyna ją wzburzone wystąpienie Kantora dotyczące nieobecności na spotkaniu władz miejskich Krakowa, także będących sponsorem spektaklu – Kantor używa języka polskiego i sam siebie tłumaczy na francuski dla zagranicznych przedstawicieli CRT Artificio Milano i Festiwalu Jesiennego. Próba prowadzona będzie po polsku, dlatego prowokacyjne dodanie słowa „zasrany” do monologu-testamentu w trakcie ćwiczenia sceny, w której Kantor go wypowiada, wydaje się ciekawe, skoro zagraniczni goście raczej nie rozpoznają wulgaryzmu. Komunikat (bo wypada uznać jednorazowe użycie epitetu za komunikat nadpisany nad tekstem, którego odnośny fragment brzmi: „[...] a ja, żeby stworzyć ten świat, w którym wy będziecie piąć się w górę, muszę spadać w dół [...]”), wypowiadany z uśmiechem wprost do kamery, skierowany był zatem do kogoś innego. Jest to niewątpliwie przekroczenie, lecz drobne, żartobliwe, a kamera, będąca tego świadkiem, zostaje skoligacona w prawie że chłopięcym łobuzerstwie. Może „świat zasrany” jest wariantem tego samego zwrócenia uwagi odbiorcy na to, jak nie liczy się dla innych teatr Cricot 2, jego twórca i (tym razem także) treść jego dzieł. Kantor zaś nie umiał utrzymać powagi lub tak podkreślił dodane słowo, by – wtedy czy później – nie przeszło niezauważone.

Udaje się znaleźć więcej podobnych sytuacji na taśmach z mediolańskiej części prób *Nigdy...* Zwraca uwagę, że od razu pierwszego dnia w Palazzo Reale Kantor zachęca Stefańskiego do przemieszczania się z kamerą (płyta nr 32), inaczej niż przez kilka poprzednich miesięcy w piwnicy przy Kanoniczej (na nagraniach z Krakowa mamy najczęściej jeden do kilku punktów widzenia przez całą próbę)¹⁹. To sygnał, że w obecnych warunkach bardziej ekspansywna obecność kamery nie będzie zakłócać pracy, ale też prawdopodobnie wyrażenie akceptacji dla jakości filmu, który zespół oglądał wspólnie²⁰. Przy okazji Kantor publicznie namaszcza swojego operatora. Dając mu przywileje, wywyższa rejestrację przygotowywaną dla Cricoteki. W ten sposób na obczyźnie kamera i stojący za nią Stefański stają się częścią krakowskiego Cricotu, swoimi wobec nich – Włochów, których Kantor będzie bezpardonowo atakował.

I być może dlatego odnotowujemy teraz więcej rozbawionych spojrzeń artysty, jakby uznał kamerę za dodatkowego odbiorcę owych małych przekroczeń. Takich jak słowo „zasrany”, jak „pyta niemyta, skurwysyny przyszły” (płyta nr 40), kiedy delektuje się kwestią Wełmińskiego-Restauratora, i jak „prezerwatywa”, którą sugeruje Jarmarcznemu Mówcy: „[...] żeby się pan pogubił w swoich małych rzeczach. Tu pan wyjmuję to, tam pan wyjmuję prezerwatywę, tu pan wyjmuję cygaretkę, tu pan wyjmuję kapelusz, tu pan wyjmuję coś, co pan kupił po drodze...” (płyta nr 39). Patrzy ku nam zadowolony po tym, jak zatańczył kilka taktów tanga z Wełmińskim oraz z Rybą i, nagrodzony oklaskami, wraca do stolika (płyta nr 36), i kiedy podłączają mu do koszuli mały mikrofon, z którego rozmaicie sobie żartuje (płyta nr 40). Ale zerka również wtedy, kiedy zachwyca go to, co sam jako reżyser ogląda.

Są przesłanki, by twierdzić, że Kantor nagrywał próby, bo uważał te kawałki spektaklu, które na chwilę się tworzą, za „świetne”, „dobre”, „znakomite” i warte zachowania ze względu na nie same. Być może przekonanie, że robiony prostą techniką film ocali je i nie zniekształci, powziął dopiero po obejrzeniu w Krakowie fragmentów nagrań, mówi bowiem, uprzednio spojrzawszy w kamerę: „On robi świetne wideo, wie pan. Dzisiaj oglądałem to wideo z wczoraj, z wczorajszej próby. Fantastyczne!” (płyta nr 22, cz. 1). A za chwilę po wznowieniu próby (jest to część druga płyty z 25 listopada), patrząc na Wełmińskiego, jak siedzi przy stoliku wśród przedmiotów, komentuje z przekonaniem: „Pięknie”, i zwraca się bezpośrednio do operatora: „I niech pan go robi” (płyta nr 22, cz. 2).

Być może tylko podpowiada tu Stefańskiemu, co powinien umieścić w kadrze. Moim zdaniem jednak, raczej przekierowuje uwagę z siebie na inne obiekty, całkowicie przekonany o centralnym miejscu, jakie sam zajmuje tak na próbach, jak w filmie. Przyłapujemy więc wzrok Kantora w sytuacjach znanych z wielu filmów dokumentalnych, kiedy pokazuje aktorom, jak grać.

Niemal zawsze wie, że zrobił to (lub zrobi) dobrze. Często wtedy „nie widzi” kamery, będąc tuż przed nią. I tylko raz udało mi się uchwycić szczelinę między rolą reżysera, którą sobie narzucił, a prywatnym. W ciasnym kadrze jest tylko Kantor, Szmul i Pancerni Wioliniści – ćwiczony jest przemarsz przez scenę i dobierana odpowiednia wersja nagrania pieśni *Ani Maamin*. Stefański znajduje się tuż przy drzwiach, w których znika kolumna hitlerowców – rejestrując wyjście ostatniego, natychmiast kieruje obiektyw na Kantora. On tymczasem, zostawszy sam, przy przeciwległej ścianie próbuje dobrać marszowy chód do muzyki. Szuka tego właściwego i w pół drobnego kroku orientuje się, że jest nagrywany – porzuca go, idzie parę metrów zwyczajnie, a potem cofa się, by podjąć przerwane zadanie choreograficzne. Dość długo i otwarcie patrzy przy tym w kamerę, jakby rzucał (nam? jej?) wyzwanie (płyta nr 37).

Być może więc, nawet jeśli trudno wyczuć, że rejestracja miała wpływ na proces twórczy, wyzwalała u Kantora samokontrolę. Z całą pewnością odpowiadała też za ten naddatek performansu, który został zaplanowany przez reżysera. Ale znajdujemy sytuacje, kiedy rzeczywiście waży on, czy wyeliminować kamerę, żeby odblokować impas na próbie, czy zwrócić się przeciw czemuś innemu, pozwalając na dalszą dokumentację. Przykłady takie dotyczą najczęściej wcale nie działań reżyserkich, a aktorskich przymiarek Kantora – tym razem jego własnych. Zdecydowanie trudniej było mu upublicznić ćwiczenie swojej roli Ja-we własnej osobie, którą zamierzył w *Nigdy...* zagrać. Trzy przynajmniej razy określenie „nastrój” próby zostanie użyte w kontekście nastrajania się do gry w scenie monologu. Są to trzy podobne sytuacje.

Na płycie nr 12 Kantor zajmuje miejsce naprzeciw zbitego w grupę zespołu, ustawia stolik, krzesło i sadza obok siebie antropomorficzny ambalaż, który się zsuwa. Przerywa próbę – rzuca kapeluszem: „Nie, nie, ja muszę mieć nastrój. Dla mnie to jest bardzo ważna scena – i będzie najważniejsza scena”. Incydent powtarza się na próbie zarejestrowanej na płycie nr 25, tylko wtedy zamiast ambalażu jest już trumna, która – oparta – w czasie grania sceny osuwa się, ponieważ nie została podbita filcem: „Niech was szlag trafi. [...] Przez takie głupoty to się traci cały nastrój”. Na płycie nr 15 reaguje gwałtownie na przypadkowy głośny dźwięk przed kulminacyjnym strzałem z aparatu: „Nie! Ja daję znać! Ja muszę mieć nastrój. Jak ktoś jest nieostrożny, to... Bodzio, weź to. Nie,

nie, ja nie mogę tak. To mnie kosztuje bardzo dużo nerwów”. Dalszy ciąg taśmy nr 12 pokazuje, jak integralną częścią prób była kamera.

Zarówno Kantor mierzy się teraz z dyskomfortem powodowanym obecnością dodatkowego intruza w momencie szczególnego napięcia twórczego – i operator stara się oszczędzać artystę, który krótkimi zerknięciami wyraźnie kontroluje jego lokalizację. Stefański pozostaje jednak w bezpiecznej odległości od niewielkiego obszaru, gdzie Kantor gra – i gdzie tropi przyczyny swojego aktorskiego niepowodzenia. Oto następny fragment cytowanej wypowiedzi: „Chwileczkę, chwileczkę. Mnie by chodziło o to, żeby nie było takiej dużej przestrzeni tutaj. Wie pan [Mówca Jarmarczny, stojący tuż za jego plecami, na stoliku z barierką], nie, pan mi to wszystko burzy, bo pan mówi bezmyślnie. Zaraz, chwileczkę, ja wymyślę, bo ja potrafię wymyślić” (płyta nr 12). Szukając papierosów, schodzi ze sceny. Kamera podąża za nim tylko do jej umownej granicy – i zostaje wyłączona. Jakby nagrywający wyczuł, że należy pozwolić Kantorowi odpocząć, lub ktoś życzliwy dał znak. Bowiem kiedy reżyser ponownie, podjąwszy pracę nad spektaklem, wnosi swój ambalaż, między nim a kamerą staje profilem Andrzej Wełmiński – Restaurator, na tyle zdecydowanie, że można widzieć w tym świadomą decyzję aktora. Trudno stwierdzić, czy zasłania Stefańskiego przed Kantorem, czy Kantora, ale raczej pragnie być buforem, który ochroni rozdartego artystę przed огоłoceniem, jakiego doświadcza człowiek postawiony wprost przed obiektywem²¹.

Operator wyczuwa intencję. Pozostawia Wełmińskiego na pierwszym planie. Nie przesuwając się z kamerą w bok, reguluje tylko zbliżenia i w ten sposób sprawdza, czy może ponownie skupić się na reżyserze. Kantor natomiast na bieżąco zmienia scenę, w której gra. Poprzednio wchodził niezauważony i siadał przy stoliku, nie wzbudzając niczyjego zainteresowania, teraz wymyśla teksty, którymi Restaurator ma go witać: „Pan szanowny sam? Chyba nietutejszy?”. Wełmiński improwizuje zadane kwestie, Kantor szuka sobie miejsca z ambalażem, po czym – wychodzi z roli. Siedzi przy stoliku, zapala papierosa, rozgląda się wokół. Ma „na oku” raz Mówcę, raz kamerę, i jak poprzednio skupia się na spektaklu.

Znajdując w głowie tonację dla Mówcy, prosi akustyka, by włączył tango o Katarinie, a aktorowi klaruje, że posiada on „taki głos, że może przejść we wściekłość”. Lecz to Kantor jest wściekły. Osadza w tej emocji, która cichnie i rozpala się, pracą oraz swoją rolę. Dramatyczne tango wyzwała w nim podobne podniecenie i drapieżną ekspresję, jak podczas prób *Wielopola*, *Wielopola* wiele lat wcześniej. Natomiast gdy za chwilę zaczyna grać monolog, pochyla się, nieruchomieje. Odmienne niż w uprzednich powtórzeniach, odwraca się nienaturalnie plecami do kamery, mimo że stoi ona w miejscu, skąd w przyszłości patrzeć będzie publiczność. Temperaturę tych reakcji można uznać za sytuacyjną, pokazując one jednak, że Kantor osadzony był równocześnie w dwóch procesach, jako reżyser oraz aktor, czasem równie intensywnych. Przy czym wolał, by kamera rejestrowała go reżyserem niż ćwiczącym rolę aktorem.

Niedogodności wynikające z nagrywania prób oczywiście zatem istniały. Generowała je w sposób szczególnie profesjonalna ekipa Andrzeja Sapji przygotowującego film dokumentalny *Powrót Odysa II. Tadeusza Kantora notatki z prób*. Kilka dodatkowych osób, kamer oraz silne dopalanie wywoływało potworne gorąco w i tak dusznej piwnicy Cricoteki. Artysta mówi jednak o tych uciążliwościach z wyjątkowym zrozumieniem. Różni filmowcy wyzwalali różne reakcje, widać natomiast, że rejestracja

mu się opłacała. Na próbie z płyty nr 8 jest TVP, z nakręconego materiału mają powstać różnorodne materiały dla telewizji: krótka „zajawka” dla programu pierwszego oraz dłuższy materiał do Kroniki Filmowej i ewentualnie „Pegaza”²². Aktorzy ćwiczą początek spektaklu, czyli sytuację, kiedy Restaurator w pustej knajpie ustawia stolki i stoliki. Kantor niecierpliwie zwraca uwagę filmowcom: „Tak nie może być. Nie możecie stać w drzwiach. Trzeba tak się ułożyć, żeby jednak było przejście i żeby tego. Ja nie wiem, no proszę się ułożyć, no”, a następnie zachęca: „Niech pan to filmuje... [w tle słychać odpowiedź: „Dobrze, dobrze”]. Ale całego, całego, tak” (płyta nr 8).

Stefański przez całą tę próbę zajmuje niewygodne miejsce. Na nagraniu są głównie bliskie plany, a Kantor przechodząc tuż obok, częściej „wpada” wzrokiem na kamerę. Narusza ona tym razem przestrzeń sceny, jest zbyt blisko, lecz trudno w tej sytuacji tego nie tolerować. Natomiast na płycie nr 12, kiedy reżyser chce ćwiczyć scenę zbiorową i uznaje, że „za mało miejsca tu jest”, cięcie następuje natychmiast, a ciąg dalszy oglądamy z góry, ze schodów. Kamerzysta musiał więc udostępnić kawałek podłogi, który zajmował²³. Nawet jeśli starał się nagrywać z jednego miejsca, by zniknąć z pola widzenia, stawał się często częścią próby, czy wręcz elementem przestrzeni gry. W pewnym sensie tak samo było z wizytującymi gośćmi.

Dlatego wydaje się, zwłaszcza na taśmach z Mediolanu, że Kantor lekko zasłania się czasem od ludzi i kamery rondem kapelusza, jakby – nie przyznając tego oczywiście – dla lepszego skupienia potrzebował się choćby na kilka sekund odizolować. ■

Artykuł zrealizowano w ramach stypendium Minstra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

1 • K. Fazan, *Kantor. Nieobecność*, Kraków 2019, s. 41. Tekst ciekawie konfrontuje intencje Kantora z formułą obecnej Cricoteki przy Nadwiślańskiej 2/4.

2 • Tak ujmował Kantor swoją metodę uczenia studentów.

3 • M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2017, s. 218–219.

4 • Zob.: płyta nr 40: „W końcu, proszę państwa [chodzi o Tych Panów], czy naprawdę nie możemy się zdobyć na to, żeby zagrać, żeby zagrać – żeby być nerwowym?!” i płyta nr 36: „[Loriano della Rocca] musi być bardziej nerwowo, obracać się na wszystkie strony”.

5 • R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, Kraków 1963, s. 58; cyt. za: M. Popiel, *Świat artysty...*, dz. cyt., s. 139.

6 • *Tadeusz Kantor – natchniony tyran*, reż. A. Białko, 1997.

7 • Bywały też sytuacje przeciwnie. Na jednej z prób zaniepokojony Kantor uświadamia sobie, że wykonane w jej trakcie zdjęcia mogą za dużo zdradzić o powstającym spektaklu i zastrzega, że tymczasowo nie zgadza się na ich publikację.

8 • Opisane datami dziennymi nagrania są dostępne w Archiwum Cricoteki w Krakowie.

9 • Jeśli porównać pliki wideo i audio, te pierwsze są zapisem uszczuplonym, szczególnie o odbywające się po próbach omówienia i rozmowy.

10 • List Tomasza Dobrowolskiego do autorki, 4.11.2019.

11 • Przykłady są bardzo liczne.

12 • Próby, które odbywały się w Mediolanie, rejestrował też impresario Franco Laera. Byłyby to nagrania o zbliżonym charakterze do nagrań Stefańskiego, nie miały stanowić jednak własności Kantora. Pozostają w prywatnych zbiorach Laery.

13 • T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. III, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2005, s. 65–66.

14 • Porównanie to pojawia się i na próbach *Nigdy...* Po próbie 8 października nagrywany jest wywiad dla TVP. We fragmencie wypowiedzi Kantora o tym, że sztukę robi się z własnego życia, z własnych tragedii pada słowo „antycznych”, ale ten urywek zdania na nagraniu nieczytelny, nie da się zrozumieć, w jakim znaczeniu zostało ono tu użyte. Płyta nr 8.

15 • *Kantor a Malczewski: A Personal Vision*, reż. K. Miklaszewski, 1990.

16 • Wypowiedź Tadeusza Kantora dotycząca Wystawy popularnej, lipiec 1980, [w:] K. Miklaszewski, *Spotkania z Tadeuszem Kantorem*, Kraków 1992, s. 72. Cyt. za stroną Cricoteki.

17 • J.P. Thibaudat, *Là dort tout Kantor*, „Libération”, 29.06.1989, s. 49. Cyt. i jego interpretacja za: K. Czerska, *Performatywność archiwum Tadeusza Kantora*, [w:] *PERformatywność REprezentacji. Widzialne/niewidzialne*, red. K. Czerska, J. Jopek, A. Sieroń, Kraków 2013, s. 33.

18 • Ciekawie o takiej dychotomii na przykładzie Miłosza pisze Paweł Bem we wstępie swojej książki *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*, Warszawa 2017.

19 • Taśmy z Mediolanu mają też dynamiczniejszy montaż, podyktowany zwielokrotnioną ilością materiału – zbliżająca się premiera wpłynęła na znaczne wydłużenie czasu prób.

20 • To hipoteza. Kantor jednak mówi do aktorów: „Ja dopiero na tym filmie, który Was specjalnie, że tak powiem, podbechtał, usłyszałem wasze głosy” – może chodzić o godzinny montaż prób z Krakowa, przygotowany przez Stefańskiego (płyta nr 31). Nie jest niemożliwe, że Kantor oglądał film z prób z aktorami przed wznowieniem pracy w Mediolanie, minęły bowiem cztery miesiące. Na przedostatniej próbie w Krakowie, podczas wnoszenia na scenę ławek z *Umarłej klasy*, przechodzi nagle poza kadr i pyta operatora: „Chwycił pan to?” (płyta nr 29).

21 • Interpretację taką wspierałby fakt, że na tej samej próbie Wełmiński ośmiela także Stanisława Michno do mówienia wg nowych wskazówek Kantora: „No, śmiało, śmiało”.

22 • Zob. rozmowę Kantora z ekipą po nagraniu wywiadu, płyta nr 8.

23 • Po pozytywnym przećwiczeniu sceny Stefański wrócił na dół, początkowo stanął przy tylnej ścianie i konsekwentnie filmował to, co działo się w jednym paśmie, nie wędrując obiektywem za Kantorem, potem przesunął się w najczęściej zajmowane przez siebie miejsce.