

Rytualna socjogeneza. Koncepcja znaku w *Teatrze Śmierci* Tadeusza Kantora

Teatr Śmierci – od faktu historycznego do faktu antropologicznego

Mianem *Teatru Śmierci* określa się w polskiej literaturze przedmiotu¹ szereg różnorodnych zjawisk artystycznych związanych z twórczością Tadeusza Kantora. Nazwa zaczerpnięta została od najśłynniejszego tekstu teoretycznego Kantora opublikowanego jeszcze za życia artysty w dwunastu językach – manifestu z roku 1975 zatytułowanego właśnie – *Teatr Śmierci*. Dorobek *Teatru Śmierci* w okresie szczytowego² rozwoju teatru Kantora (1975–1984) stanowią – teksty teoretyczne: *Mały Manifest* (1978), *Klasa szkolna* (*Rok 1971 lub 1972. Nad morzem*) ogłaszane w okresie od 1975 do 1983 roku, instalacja *Klasa Szkolna – Dzieło zamknięte*, ogólnooświatowy znak „rozpoznawczy” *Teatru Śmierci* wykonana w 1982 oraz dwa „seanse” teatralne i ich „partytura”: *Umarta klasa* (premiera w krakowskiej Galerii Krzysztofora – 15 listopada 1975), *Wielopole, Wielopole* (premiera we Florencji – 23 czerwca 1980), a także *cricotage* – Kantorowa formuła happeningu – *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (premiera w Rzymie – styczeń 1979). Historyczny wymiar *Teatru Śmierci*, stanowiący diachroniczne³ ujęcie dzieła Kantora, udokumentowany został dzięki działalności Cricoteki – Ośrodka Dokumentacji Sztuki i Teatru Tadeusza Kantora w Krakowie. Sam Kantor, postulując charakter naukowy i dydaktyczny swego „Archiwum”, ukierunkował i zawęził intencjonalnie, jak się wydaje, obszar zainteresowań badaczy ostatniej dekady dwudziestego wieku do poziomu dokumentacyjnego, a także zachęcił do utrwalenia swego *opus vitae* w kulturowej konwencji faktu historycznego. Autorskie zalecenie społecznej i naukowej recepcji diachronicznej, „zewnątrznej” rzeczywistości odbioru, obecne jest *explicite* w piśmie instruktażowym – *Cricoteka* – przeznaczonym dla ściśle wyodrębnionej grupy badaczy.

Jak pisze o sobie samym Kantor:

„Trwające kilkadziesiąt lat doświadczenia Tadeusza Kantora i zespołu aktorskiego zawarte w kolejnych ETAPACH ROZWOJU IDEI winny być przekazywane następnej generacji sztuki aktorskiej, teatrologii i sztuk wizualnych”⁴.

¹ Zob. *Teatr Cricot 2 Tadeusza Kantora. 1955–1980*, pod red. K. Pleśniarowicza, Kraków 1980.

² Faktografię oraz periodyzację rozwoju koncepcji teatru Kantora podają za: K. Pleśniarowicz, *Nota edytorska* [w:] T. Kantor, *Pisma*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, t. 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Kraków 2004, s. 477–486.; Wszystkie cytaty z pism Tadeusza Kantora podaję według niniejszego wydania, dalej oznaczam więc jedynie tytuł, tom i stronę.

³ Zob. *Teatr Cricot 2. Informator 1989–1990*, pod red. A. Halczak, Kraków 2004.

⁴ T. Kantor, *Cricoteka. Charakter naukowy archiwum* [w:] Idem, *Pisma*, op. cit., t. 3., *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, Kraków 2005, s. 320.

Diachroniczny wymiar badanego dzieła sztuki charakterystyczny dla prac teatroznawczych poświęconych *Teatrowi Śmierci*⁵ nie uwzględnia jednak specyfiki owego dzieła – komunikatu, na który składa się wewnętrzna, integralna rzeczywistość społeczna, możliwa do zrekonstruowania w oparciu o recepcję *Teatru Śmierci*. Pomija specyfikę społecznego „świata” dzieła sztuki. Diachronia rozumiana jako formalne stanowisko badawcze skoncentrowane na opisie procesu, nie zaś wytworu aktu twórczego, nie podejmuje bowiem zagadnienia istotnej tożsamości antropomorfizmu i socjomorfizmu dzieła sztuki.

Natomiast wymiar synchroniczny refleksji społecznej nad dziełem sztuki, rozumiany jako podejście ahisteryczne pozwala na rozpatrywanie komunikatu, czyli ukończonego dzieła sztuki jako złożonego działania symbolicznego, utwalonego w kodzie symbolicznym właściwym danej dziedzinie sztuki. Akcentuje jego znakowość, a więc złożony system znaczeń wytworzonych społecznie. Dzieło sztuki, owa Cassirerowska „forma symboliczna”, przekraczając swe uwarunkowania historyczne, staje się – jak chciał tego Tadeusz Kantor – faktem antropologicznym. Dwoelementowym znakiem, konstytuowanym przez arbitralną relację znaczącego i znaczonego. Działaniem rytualnym twórcy, zwerbalizowanym tekstem kultury.

Dwoistość znaku – „seans” i „partytura”

Specyficzna dla *Teatru Śmierci* Tadeusza Kantora, „teatru” konceptualizowanego jako „działanie symboliczne”, okazuje się dwudzielność **znaku – dzieła**. Dwoistość ta stanowi bezpośrednią konsekwencję zasadniczo i programowo dwuetapowego procesu twórczego, którego efektem jest również dwudzielny wytwór – dzieło sztuki w procesie. Dwa elementy znaku teatralnego to: „seans” teatralny i dookreślający go zapis seansu – „partytura”. Warto przy tym zwrócić uwagę, że partytury – „słowne odpowiedniki” dwu głównych seansów *Teatru Śmierci*: *Umarłej klasy* i *Wielopola*, *Wielopola* są znacznie późniejsze od ich wystawionych pierwowzorów, przedstawionych publiczności „niezwerbalizowanych” działań rytualnych. Z tego też powodu dotychczas nie były one traktowane przez interpretatorów Kantora jako kluczowy składnik dzieła, lecz „robotyczny”, warsztatowy materiał pomocniczy twórcy. Partytura *Umarłej klasy*, opublikowana za życia Kantora tylko po francusku, powstała w roku 1986, jedenaście lat po premierze seansu, natomiast zapis *Wielopola*, *Wielopola* ukazał się w języku włoskim w 1981 roku, a więc od premiery dzieli go także odległa perspektywa czasowa: dystans roku. Kontrargument – racja przeciwko degradacji estetycznej partytur do rangi „robotycznych” notatek reżyserskich pochodzi od Kantora, który próby zwerbalizowania *Umarłej klasy* opatrzył odautorskimi uwagami:

„Jest mi szalenie trudno napisać partyturę *Umarłej klasy* (...) Myślę, że można o tym napisać wiersz, jakiś esej literacki, jakąś nowelę, ale nie można tego naprawdę zanotować. (...) *Umarła klasa* nie da się utrwalić w języku literackim, nie da się utrwalić w języku filmowym, nie da utrwalić w żadnym języku. Istnieje tylko w tej strukturze i w tym kodzie, jakim jest spektakl!”⁶.

⁵ Zob. K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990; *Idem*, *Teatr nie-ludzkiej formy*, Kraków 1994.

⁶ [Za:] K. Pleśniarowicz, *Nota edytorska* [w:] T. Kantor, *Pisma...*, t. 2, op. cit., s. 480.

Partytura stanowi tym samym – w ujęciu synchronicznym *Teatru Śmierci* – drugi, równoległy i równorzędny seansowi teatralnemu komponent znaku. Dzieło sztuki – komunikat – w koncepcji Kantora jest, powtórzmy, antyiluzjonistyczne, kreuje integralną rzeczywistość społeczną. Określa antropomorficzny i socjomorficzny wytwór aktu twórczego. Jak zastrzega twórca owego modelu „świata społecznego”, wewnętrzną rzeczywistość „odbieraną”, rzeczywistość budującą dzieło sztuki – **fakt antropologiczny** – ustanawia

„(...) pewien typ radykalny happeningu, pokrywający się z życiem i włączający w sztukę, w jej zasięg, zjawiska życiowe przez anektowanie ich, jako określony rytuał”⁷.

A zatem „działanie symboliczne” to dla Kantora „rytuał” poprzedzający wszelkie wytwory – formy symboliczne, stąd rytuał właśnie jest społecznym źródłem sztuki. Stanowi genezę znaku – arbitralną relację „seansu” i „partytury”, dwuelementowego **komunikatu rytualnego**.

Rytuał – deklaracje Tadeusza Kantora

„Rytuał” w teatrze Kantora – paradoksalnie – nie jest „rytuałem teatralnym”. Paradoksów (fenomen autorskiej praktyki jednoczesnego intencjonalnego zestawiania społecznych „nawyków” teatralnych i ich naocznej dekonstrukcji przed publicznością, która zinternalizowała obecne w europejskim modelu edukacji kulturowej normy teatru mieszczańskiego) służy odtworzeniu rytuału *par excellence*. Postulowany przez eksperymentatora rytuał neguje jego „nie-rytualny” konstrukt – percypowany społecznie jako tradycyjny, od czasów teatru elżbietańskiego: mieszczański rytuał teatralny, społeczny standard zachowań i oczekiwań wobec instytucji teatru. W koncepcji teatralnej Tadeusza Kantora rytuał nie jest więc nigdy, w świetle powyższych deklaracji, mieszczańskim „nie-rytuałem”, odtwórczym działaniem pozornym. Powinien być natomiast, wedle projektu Kantora – **rytuałem antropologicznym**, genetycznie źródłowym dla człowieka działaniem symbolicznym ahistorycznej, „uczłowieczonej” jednostki, uniwersalną autoekspresją przedstawiciela gatunku ludzkiego, indywidualium będącego reprezentacją społeczeństwa. Gra-seans w *Teatrze Śmierci* przekracza tym samym, jak w każdym europejskim teatrze eksperymentalnym, ramy instytucjonalnego teatru, eksponując jego celowe, ironiczne zaprzeczenie. Postaci przedstawione w działaniach symbolicznych *Teatru Śmierci* nie odtwarzają, lecz parodiują mieszczański proceder odtwarzania:

„A ponieważ to wszystko dzieje się w teatrze – postaci (...), przestrzegając lojalnie reguł teatralnego rytuału, podejmując jakieś role jakiejś sztuki, ale nie wydają się przywiązywać do nich zbyt dużej wagi, robią to jakby automatycznie, z powszechnie stosowanego nawyku, odnosimy nawet wrażenie, jakby ostantacyjnie nie przyznawali się do nich, jakby tylko powtarzali cudze zdania i czynności, porzucając je łatwo i bez skrępowań;/ role te jakby źle nauczone rozpadają się co chwilę, tworzą się poważne luki, brak/ wielu fragmentów, jesteśmy zdani na domysły i przecucia;/ być może żadna

⁷ T. Kantor, *Punkt zetknięcia: iluzja i realność* [w:] *Ibidem*, s. 338.

sztuka nie jest grana, a jeśli coś tam usiłuje się tworzyć, to jest to/ mało ważne wobec GRY, która naprawdę się toczy w tym TEATRZE ŚMIERCI!”⁸.

Istota rytuału zawiera się, w myśl Kantorowej teorii znaku, w charakterystycznej kontradycji „odtworzenia” i „powtórzenia”. Autentyczny rytuał ma charakter powtórzenia, bo akt repetycji to warunek konieczny i wystarczający rytuału. „Powtórzenie” owo jest zarazem minimum działania rytualnego, antropomorficzną właściwością dzieła sztuki, wytworu aktu twórczego.

„**Powtórzenie** w swoim pierwotnym znaczeniu, gdy po raz pierwszy zostało użyte, było bliższe rytuałowi typu »grzesznego« przekroczenia. Portret był prawdopodobnie powtórzeniem »ciemnym« (*obscuri*) oryginału stworzonego przez Boga i na jego podobieństwo, procederem sztucznym, tzn. ludzkim./ Ta interpretacja nie rości sobie oczywiście pretensji do jakiejś prawdy historycznej. Stwarza jedynie klimat potrzebny mi [Kantorowi] do/ tworzenia”⁹.

Akt twórczy – działanie indywidualistyczne, antropomorficzne w swej genezie i socjomorficzne w jego ukonstytuowanej formie symbolicznej, w kontekście postaw odbiorczych – recepcji społecznej, jawi się jako rytuał atawistyczny, zawsze archaiczny: niezależnie od wybranej dziedziny sztuki. W słynnej retrospektywie, o znaczącym tytule *Dzieło i proces*, Kantor konstatuje:

„Tworzenie tych dzieł (malowanie obrazów) było jakąś atawistyczną czynnością, niemal rytuałem magicznym. Zerwanie z nim groziłoby utratą siły./ Kontynuowanie zapewniało ciągłość życia. (...) Moja skłonność do mistyfikacji czyni je (dzieła) atawistycznym rytuałem (może: »domowym ołtarzem«) i ATRAPĄ–PUŁAPKĄ na te nieujawnione zabiegi i manipulacje, na chaotyczne kottowanie idei, wyobraźni, świadomości, pomieszanych dziko z surową materią życia, na ten skandalizujący *assemblage* zwany nobliwie procesem twórczym”¹⁰.

Znak teatralny – wytwór aktu twórczego – podważa normatywną zasadę „odtworzenia”, dlatego też rzeczywistość dzieła sztuki w Teatrze Śmierci nie przystaje do pojęcia mieszczańskiego „przedstawienia”. Znaczenie wytwarzane w działaniu rytualnym jest procesem specyficznym dla każdej kulturowej formy rytuału. W konsekwencji określenia zakresu pojęcia „działania symbolicznego” jako praktyki „powtórzenia”:

„Praca teatralna jest/ kreacją,/ procederem demiurgicznym, tkwiącym korzeniami/ w „tamtym świecie”¹¹.

Rzeczywistość dzieła sztuki to „świat” społeczny, integralny wobec doświadczenia codzienności. Zadaniem praktyki teatralnej staje się wytworzenie izomorficznej odpowiedniości „sztuki” i „życia”.

⁸ T. Kantor, *Ostrzeżenia* [w:] Idem, *Pisma...*, t. 2, op. cit., s. 32; powyższy komentarz dotyczy bezpośrednio seansu *Umarłej klasy*, jednak – jak się wydaje – można go uogólnić do całościowej diagnozy postaci przedstawionych w „świecie” społecznym dzieła sztuki – *Teatru Śmierci*.

⁹ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole. Notatki reżyserskie* [w:] Idem, *Pisma...*, t. 2., op. cit., s. 328.

¹⁰ Idem, *Dzieło i proces* [w:] Idem, *Pisma...*, t. 2, op. cit., s. 348.

¹¹ Idem, *Jeszcze raz definicja teatru* [w:] Ibidem, s. 391.

„Należy sprawić – orzeka Kantor – aby Fikcja-dramat, »Świat Umarłych« podjął swoje drugie życie./ Aby jego Postacie, ich Losy i Role, Miejsce »weszyły« w realne, dzisiejsze, nasze życie, w postępowaniu noszącym ślady mistycznego rytuału, gdzie umarli znajdują swoją ofiarę”¹².

Seans teatralny – jako reprezentacja życia społecznego – pod żadnym pozorem nie może stać się seansem spirytystycznym¹³. Autentyczne dzieło sztuki nie jest wytworem szarlatanerii, lecz swoistej inżynierii społecznej:

„Ponieważ (...) sztuka nie uznaje i nie stosuje cudów naturalnych, wywołać [należy] »cud sztuczny«, zastosować »proceder zakazany« przez prawa natury, niższego gatunku, oszustwo! Dać tym postaciom umarłym, błądzącym i efemerycznym »ŻYWEGO DUBLA«! (...) Ważna [jest również] i ostatnia wskazówka:/ im »DUBEL« będzie bardziej należał do życia, do jego niskich (w stosunku do »wieczności«) objawów, im dalszy będzie od ORYGINAŁU (umarłego) –/ tym wyraźniejszy i jaskrawszy będzie ten fascynujący rytuał/ ZASZCZEPIANIA/ DUBLOWANIA I/ POWTARZANIA,/ tej cudownej istoty prawdziwego teatru”¹⁴.

„Teatr prawdziwy” jest „rzeczywistością życia”, wytworzoną w rytuale: „zaszczepiania”, „dublowania” i „powtarzania”. Dzieło sztuki w *Tatrze Śmierci* – **dwudzielny znak**, powstaje wskutek syntezy dwu elementów: działania symbolicznego – **nierzwerbalizowanego rytuału** i jego, odsuniętej w czasie, **werbalizacji - zapisu seansu**. W tak konceptualizowanym akcie twórczym wytworzony zostaje **tekst – partytura**.

Rzeczywistość społeczną immanentną dziełu sztuki, dwoisty znak – fakt antropologiczny, charakteryzując w świetle koncepcji Kantora wzajemnie się warunkujące kategorie antropologiczne rytuału i mitu. Przy czym zastrzec należy, że mit stanowi peryferyjny efekt działania symbolicznego – rytuału, czyli teatralnego seansu, natomiast jego tekst – partytura pełni wobec rytuału funkcję wyjaśniającą. Mit – tekst spisany, werbalizacja działania, jest produktem wtórnym, pochodną rytuału. To mit wreszcie – by posłużyć się językiem Kantora – eksploduje „na peryferiach”, tak jak dzieło sztuki, choć bezwzględnie socjomorficzne, egzystuje w ludzkiej rzeczywistości na marginesie struktury społecznej.

¹² Idem, *Przejście z „tamtego świata” w świat „tutaj”* [w:] Ibidem, s. 393–394.

¹³ „Odmiana” języka osobniczego Kantora wpływa również na specyfikę jego języka dyskursywnego. Przekładem tego złożonego problemu antropologicznego, komplikującego ustalenia metodologiczne badań nad tekstami programowymi artysty jest pojęcie *spirytualizmu*: słowo, które w pismach Kantora występuje (jak sądzę w związku z przeprowadzonymi przeze mnie dla potrzeb tego szkicu analizami semantycznymi) w konfiguracji dwu pól semantycznych. Po pierwsze *spirytualizm* to forma świadomości – i ten wymiar pojęcia Kantor odrzuca – na poziomie intelektualnym, paradoksalnie dowartościowując jego znaczenie psychologiczne w życiu jednostki: „Słowo spirytualizm budziło u mnie [Kantora] odruch podejrzania./ Nie wiem, czy intelekt był rzeczywistością tym gruczołem, który podniecał moją namiętność radykalnej awangardy, czy być może, stanowił jedynie osłonę/ i obronę przed absurdalnym urządzeniem naszego świata i nierządkiem mętniactwem powojennej kultury”.; [za:] Idem, *Ogólne refleksje. Spirytualizm* [w:] Idem, *Pisma...*, t. 2., op. cit., s. 350.; Drugie, opozycyjne względem pierwszego, Kantorowe rozumienie pojęcia *spirytualizmu* – aprobowane przez twórcę, to środek wyrazu – forma estetyczna: „W tym myśleniu o moim nowym dziele – oświadcza Kantor – postulat spirytualizmu był decyzją o tyle ryzykowną, że równocześnie skojarzył mi się z tematem Ewangelii, jako jedynym środkiem wyrazu // Ten wielki mit, jakże podobny do Czystej Sztuki, żyjący przez tysiąclecia naszą kulturę, czyli naszą egzystencję./ przetrawiony przez jej epoki, odradzający się nieustannie,/ w naszym wieku został zepchnięty na peryferie cywilizacji/ Świętej Techniki, Konsumpcji i Polityki”.; [za:] Idem, *Spirytualizm i uduchowienie* [w:] Idem, *Pisma...*, t. 2., op. cit., s. 351–352.

¹⁴ Idem, *Przejście...*, op. cit. [w:] Idem, *Pisma...*, t. 2., op. cit., s. 394.

Warto zwrócić jednakże uwagę, że Kantorowe wartościowanie *peryferium* społeczeństwa bliskie jest odwróconemu porządkowi gry karnawałowej za sprawą kategorii *sacrum* spopularyzowanej w koncepcji Rogera Cailloisa¹⁵. Charakteryzuje strukturę poprzez jej negację – subwersywny, intencjonalnie i manifestacyjnie – zaprzeczony porządek:

„Peryferie nie oznaczają wcale upadku ani ponizenia. W moim prywatnym/ słowniku istnieje termin Realności Najniższej Rangi./ Teren zarezerwowany (nielegalnie) dla Sztuki./ A więc dla wszystkich najwyższych wartości ludzkich./ Peryferie mają tam swoją rangę./ Eksplozje owego mitu manifestujące się w miejscach najbardziej nieoczekiwanych/ działają w gruncie rzeczy nie gdzie indziej właśnie, jak na tych peryferiach”¹⁶.

W dziele sztuki – znaku, kodyfikowany jest społeczny system aksjonormatywny, karykatura kultury dominującej. Wytwór antropomorficzny, społeczny skutek indywidualnej aktywności twórczej. Ów fakt antropologiczny, każdorazowo, nawet wbrew intencji artysty, charakteryzuje się wyraźnym, możliwym do odtworzenia – socjomorfizmem.

Kantorową teorię znaku, a zarazem autorski zarys projektu socjologii sztuki, konceptualizowanej przez twórcę jako estetyka stosowana, przedstawić można (dzięki jasności koncepcji Kantora) w przejrzystym schemacie trzech wymiarów dzieła sztuki¹⁷ w rzeczywistości *Teatru Śmierci*. Pierwszym wymiarem jest wewnętrzna, istotowa struktura znaku, rozumianego jako element języka symbolicznego sztuki. Strukturę tegoż znaku, odzwierciedla w pełni – jak się wydaje – **model de Saussure’owski (zob. Diagram I)**. Strukturze językowej znaku odpowiada następnie jego wymiar realizacyjny: aktualizacja i wizualizacja w *Teatrze Śmierci (zob. Diagram II)*. Formalnym i metodologicznym wykładnikiem obu, wymiarem antropologicznym znaku jest specyficzna, Kantorowa relacja zakresów pojęć, a zarazem jednostek analizy antropologicznej – rytuału i mitu (**zob. Diagram III**). Trzema wskazanymi wymiarami dzieła rządzi na poziomie aktu twórczego – procesu, a więc wytwarzania dzieła sztuki – zasada następstwa (**zob. Diagram IV**), natomiast na poziomie wewnętrznej rzeczywistości społecznej dzieła, formy symbolicznej ujmowanej jako wytwór – zasada symbolicznej tożsamości (**zob. Diagram V**).

W ten sposób „dzieło sztuki – znak” w *Teatrze Śmierci* stanowi integralną rzeczywistość społeczną. Model społeczeństwa zminiaturyzowany w wytworze działania symbolicznego, obecny jest w arbitralnym i totalnym obiegu zamkniętym – rzeczywistości, „świecie” dzieła sztuki. **Według Tadeusza Kantora** bowiem pomiędzy działaniem rytualnym a jego zapisem: mitem, czyli wedle twórcy każdym tekstem kultury, rozpięta jest bowiem sfera estetyki. Napięcie to nieprzerwanie narratywizuje kulturowa kontradycja „życia” i „śmierci”.

¹⁵ Zob. R. Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatarkiewicz, M. Żurawska, Warszawa 1997.

¹⁶ T. Kantor, *Spiritualizm i uduchowanie* [w:] Idem, *Pisma...*, t. 2., op. cit., s. 351.

¹⁷ Źródło – opracowanie własne [A. K.].

I. TRZY WYMIARY DZIEŁA SZTUKI

DIAGRAM I
STRUKTURA ZNAKU

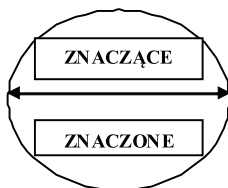


DIAGRAM II
WYMIAR REALIZACYJNY

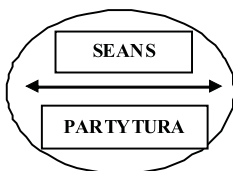
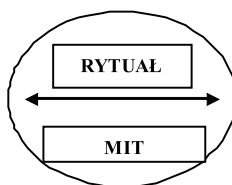


DIAGRAM III
WYMIAR ANTROPOLOGICZNY



II. PROCES I WYTWÓR

DIAGRAM IV
PROCES – ZASADA NASTĘPSTWA

STRUKTURA ZNAKU → WYMIAR REALIZACYJNY → WYMIAR ANTROPOLOGICZNY

DIAGRAM V
WYTWÓR – ZASADA SYMBOLICZNEJ TOŻSAMOŚCI

STRUKTURA ZNAKU ↔ WYMIAR REALIZACYJNY ↔ WYMIAR ANTROPOLOGICZNY



Joanna Buriel, *Patrę II*