

Poniżej zamieszczamy wybór recenzji i opisów, które ukazały się w latach 1983-84, po wystawieniu w ramach Teatru Rzeczypospolitej *Wielopola*, *Wielopola* w Wielopolu Skrzyńskim. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/20363,szczegoly.html> – [dostęp z dn. 1.09.2015. Patrz: tamże bogata dokumentacja artykułów i omówień spektaklu – red.]

Maciej Nowak
[„Twórczość”, Nr 6, 01.06.1984]

Wielopole w Wielopolu

Kuria biskupia w Tarnowie wyraziła zgodę, Teatr Rzeczypospolitej pomógł i w ten sposób słynne *Wielopole*, *Wielopole* Tadeusza Kantora znalazło się w Wielopolu. Był to jeden z etapów podróży artystycznej teatru Cricot 2 po Polsce, jaką zorganizował Teatr Rzeczypospolitej. Tych kilka spektakli dało świadectwo dwóm zjawiskom. Z jednej strony twórczość Kantora wciąż liczyć może na zainteresowanie polskich widzów, z drugiej jednak ta właśnie podróż wzbudziła wiele zastrzeżeń i wątpliwości. Trudno zresztą dziwić się zwątpieniu części publiczności, skoro nawet sam Jerzy Trela, jak o tym mówił w wywiadzie udzielonym Polityce, wątpił aż do chwili wejścia na scenę warszawskiego Teatru Dramatycznego, gdzie w listopadzie Teatr Stary przedstawił *Wyzwolenie* w reżyserii Konrada Swinarskiego.

Jadąc do Wielopola, rodzinnej miejscowości Tadeusza Kantora, „oczami duszy” widziałem chagallowski prawie obraz mistycznej wioski, spowitej oparami poezji. I jakże tu wierzyć w genius loci, gdy po wyjściu z autobusu znalazłem się w dość ohydnej ni to wsi, ni to miasteczku. Obskurny rynek z restauracją, sklepem obuwniczym i drogerią, skupem jaj i dworcem PKS: obok również nieciekawej XVII-wiecznej kościołek, z jeszcze mniej ciekawymi malowidłami wewnątrz. Jedynym elementem nadającym temu miejscu swoisty koloryt jest umieszczony przy rynku szczególnie pomnik. Znajduje się tutaj intensywnie oświetlony, co przy mrokach spowijających inne zakamarki jest szczególnie charakterystyczne, obelisk poświęcony pamięci pięćdziesięciu kilku osób, które spłonęły podczas pożaru tutejszego kina. Poniżej tablicy z nazwiskami ofiar tej tragedii widnieje inskrypcja polecająca ich dusze Bogu.

Tadeusz Kantor *Wielopole*, *Wielopole* pokazał we wnętrzu parafialnego kościoła. Swoją Dziecinny Pokój, pełen wspomnień i pamiątek, ustawił przed ołtarzem głównym. Tak jak przed każdym innym spektaklem, na scenie pośród rekwizytów i dekoracji, kręcił się sam reżyser. Przesławiał poszczególne bibeloty, dopełniał przeszłości, tak aby ciężary zegara wbrew prawu grawitacji podniosły się o kilkadziesiąt lat w górę. O ile jednak gdzie indziej działania te miały charakter czysto teatralny, tutaj, w kościelnym wnętrzu, nabrały sensu

„Maszerują chłopcy, maszerują... ...a śmierć im pod stopy się miota”

Wybór z recenzji i opisów spektaklu
Wielopole, *Wielopole* [1983-84]

rytualnego. Za chwilę rozpocznie się spektakl o bezsensie, o tragizmie ludzkich dziejów.

A wszystko to w kościele, w którym proboszczował Wuj Józef, główny bohater spektaklu; w kościele, w którym modliła się Babka Katarzyna, Ciotki Mańka i Józka, Wujowie Olek i Karol; w miasteczku, gdzie do dziś dnia znajduje się grób Matki Helki.

W Wielopolu pamięć o Kantorze jest żywa. Jednego z nielicznych krajanów, który zdobył światowe uznanie, wspomina się z dumą. Ktoś chodził z nim do szkoły, ktoś przypomina sobie jego matkę, inny z serdecznością opowiada, o księdzu Józefie. Gdy jednak po spektaklu rozmawiam z widzami z Wielopola, wszyscy mówią o pewnym zdziwieniu i zaskoczeniu. Na pytanie, jak ma się to, co zobaczyli, do Wielopola ich młodości, otrzymuję odpowiedź: „...wszystko wypięknione; bo to jak się nad czymś pracuje, to się wyszlachetnia”.

Jak głosiła wcześniejsza plotka, jeden z tutejszych znanych reżysera oglądał próbę generalną, ale zbyt wiele to nie rozumiał. Jeszcze wcześniej podczas rozdawania stu pięćdziesięciu zaproszeń wśród mieszkańców Wielopola (pozostałą część kilkusetosobowej widowni dowieziono) ksiądz proboszcz grzmiał, że i tak wszyscy nie rozumieją tego teatru. Wzbudziło to nawet pewne zniecierpliwienie, „bo jakże tak można prostych ludzi obrażać”.

Wielopolski spektakl nie udał się, bowiem udać się nie mógł. Każdego, kto oglądał kiedykolwiek *Wielopole*, *Wielopole*, zdumieć musiała niezwykle funkcja powtórzenia w tym spektaklu. Powtarzają się sceny, słowa, gesty, nawet w samym tytule widowiska nazwa *Wielopole* powtarza się dwukrotnie. We wznowionej niedawno przez KUL książce *Sacrum w literaturze* Jerzy Bartnicki w szkicu *O rytualnej funkcji powtórzenia w folklorze* pisze: „Otwierając perspektywę nieskończonego wydłużania tekstu [...] powtórzenie współtworzy czas mityczny, wieczne teraz”. W Wielopolu panuje czas realny, czas ludzkiej pamięci i naturalnego przemijania, w *Wielopolu*, *Wielopolu* czas mityczny: ich skonfrontowanie dowiodło niestety silniejszej pozycji tego pierwszego. Oto dramat artysty.

*

Wacław Tkaczuk
[„Antena”, 04.04.1984]

Jednak teatr

Spektakl Tadeusza Kantora *Wielopole, Wielopole...* wymaga być może nie recenzji, ale opisu. Powiem od razu, że taki opis jest możliwy, aczkolwiek trudno byłoby, a nawet nie należało tłumaczyć, komentować symbolu za symbolem, sekwencji za sekwencją. Większość tych symboli, nawet gdy nie akceptujemy ich funkcji (np. zbyt częste, zbyt nachalne odwoływanie się do symboliki krzyża, czyniące zeń w końcu tylko przedmiot), można odczytać bez trudu. A nawet te, które się wikłają, nie przesłaniają podstawowego przesłania myślowego spektaklu lub przynajmniej zarysów scenariusza.

Nie zaprzeczy temu nawet najzarliwszy spośród przeciwników teatru Kantora, a myślę, że pojawienie się *Wielopola* w telewizji przysporzyło temu teatrowi przede wszystkim przeciwników. Licząc się z tym faktem, nie osądzam krytycznie czy ironicznie samego spektaklu, ani jego przeciwników. Zwracam uwagę na kulturotwórczą rolę telewizji. Przywykliśmy wiązać tę rolę ze zjednywaniem dla proponowanych wartości, a przecież pobudzanie różnorodnych emocji w tym także sprzeciwu, jest także kulturotwórcze, powiedziałbym, że w stopniu nawet silniejszym niż zdawkowa czy wymuszona akceptacja. Ktoś może podejrzewać, że w przypadku Kantora chciano akceptację narzucić. Ranga międzynarodowego uznania, recenzje idące w setki, czy to wszystko nie tworzy presji? Kantor jednak jest tak samodzielny i oryginalny, że tylko jego dzieło, nie zaś jakakolwiek zewnętrzna sugestia, rozstrzyga o akceptacji lub odrzuceniu. Myślę też, że dlatego zadał się z machiną telewizyjnej rejestracji i z gigantyczną widownią. Być może powodowało nim i wtedy poczucie szczególnej misji proroka naszych czasów. To jednak w kontakcie z telewizją sprawa wyraźnie innego planu. Z kondycji proroka zostaje tu tylko moment konfrontacji: przyjmą albo odrzuca...

Paradoksalnie bowiem teatr Kantora w telewizji uległ swoistemu uwyzwyczajnieniu jakby uporządkowaniu, które narzuca selektywność realizacji telewizyjnej. Myślę, że wiele trudniej jest wyodrębnić poszczególne sekwencje *Wielopola*, odbierając je z widowni teatru scenicznego. Inny charakter ma zapewne w warunkach niatelewizyjnych obecność twórcy pośród aktorów, pośrodku spektaklu. Bliższy jego intencjom, jego-demiurga. Kantor, prowadzony przez kamerę, może przesadzać, łowiony przez kamerę, jest tylko uczestnikiem, trochę świadkiem spektaklu, w którym nic przecież nie zmienia jego gest dyrygenta. Jest to w istocie gest aktora, nie dyryguje się wszak np. śpiewem odtwarzanym mechanicznie z taśmy.

Wielopole, szokując pewnymi rozwiązaniami inscenizacyjnymi, jest bliskie tradycyjnemu teatrowi, które-

mu się sprzeciwia. Nie jest to przecież spektakl nie do powtórzenia, nie narzuca przynajmniej takiej sugestii, która w teatrze Grotowskiego była głównym motorem wzruszenia, prawie szoku. Szoki aplikowane przez Kantora są inne. Jeśli nie ulegniemy presji przesłania myślowego (zanurzyć się w rzeczywistość zdegradowaną) lub wielkiemu talentowi budowania obrazów-sekwencji (wstrząsająca scena wojennego pociągu-mogiły) dość łatwo i zasadnie możemy się Kantorowi sprzeciwić.

*

Kazimierz Koźniewski
[„Tu i Teraz”, 28.12.1983]

„Wielopole, Wielopole”

Pani Teresa Krzemień wezwała mnie do tablicy. Ujawniając w swojej recenzji („Tit” nr 50) moją - ustnie wypowiedzianą - opinię o *Wielopolu, Wielopolu* - ujawniając ją, oczywiście, tylko skrótowo, zmusza mnie niejako do określenia jej w sposób pełniejszy. Przeprowadzenia pełnego - choć tylko pokrótce - wywodu uzasadniającego mój krytyczny stosunek do powszechnie aprobowanego, entuzjastycznie przyjmowanego - przedstawienia autorstwa Tadeusza Kantora.

Rzecz w tym, że refrenem głównym, towarzyszącym spektaklowi przez całe półtorej godziny, aż do natręctwa wbijanym w uszy każdego widza, są słowa z żołnierskiej piosenki: „za Polskę, za Polskę, za Polskę idą w bój...”. A tymczasem ta deklaracja, ten refren kłóci się jawnie z tym, co widzimy na scenie. Na scenie widzimy, bowiem żołnierzy poruszających się niczym kukły, ruchami marionetek, uruchamianych mało widzialnymi nitkami (te ruchy sugerują bezwolność prostych żołnierzy), ubranych w mundury austriackiej piechoty z I wojny światowej. Przy czym kukielkowatość ruchów pasuje logicznie - a również ideowo - do mundurów tych żołnierzy. Wszystko to jednak jest jaskrawo sprzeczne z owym refrenem: „Za Polskę, za Polskę...”. Bowiem za Polskę w owym czasie nie bili się poborowi żołnierze armii austriackiej. Bili się za nią ubrani w zupełnie inne mundury legionści z Legionów Polskich, Pierwszej, Drugiej czy Trzeciej Brygady, bili się za Polskę hallerczycy, bili się żołnierze Dowbora-Muśnickiego. A ci wszyscy mieli inne mundury i o żadnym z żołnierzy tych formacji, rzeczywiście polskich, nie można powiedzieć, że byli to żołnierze kukielkowaci. Byli to bowiem żołnierze w pełni świadomi swojej żołnierskiej narodowej służby i misji.

Więc albo: mundury austriackie i kukielkowate ruchy, albo refren, iż żołnierze biją się za Polskę. Albo, albo. Razem to być nie może.

Doskonale rozumiem, iż maestria artystyczna, scenograficzna i reżyserska Tadeusza Kantora wywołuje entuzjazm za granicą. Widz tamtejszy nie rozumie refrenu i nie zna dziejów polskich walk o niepodległość. Kukielkowaci żołnierze - (tak, takim żołnierzem-ku-

kłą był Piotr Niewiadomski bohater *Soli ziemi* Wittlina, ale on nie mówił niczego o Polsce) – odpowiadają nastrojom antywojennym, które przenikają dziś ogromne kręgi ludzi na całym świecie. Ale dlaczego to się podoba ludziom, starszymi i młodszy u nas, tego nie pojmuję. Wskazywałoby to na zupełne lekceważenie sobie historii, jakże często przez tych samych młodych widzów, którzy do historii ciągle się odwołują.

Sztuka Kantora jest wielkim poetyckim misterium, o charakterze szopki ludowej. W tego rodzaju misteriach historia może być lekceważona. Ale jednak niezupełnie i nie całkowicie. Aż tak daleko lekceważyć jej się nie powinno. W silnie penetrowanej przez ruch ludowcowy galicyjskiej wsi – doskonale wtedy widziano, co Polska to Polska, a co Austria to Austria, i nikt tych spraw nie mylił. Tym bardziej nie należy ich mylić w siedemdziesiąt lat później.

*

Jacek Poprzeczko
[„Polityka”, Nr. 52 24.12.1983]

Powrót utraconego czasu

„Niech no pan te drzwi przyprze – mówi ksiądz proboszcz Śmietana – żeby nie duło”. I oto siedzimy za partymi drzwiami, za stołem długim aż pod przeciwległą ścianę, nakrytym już białą do kolacji, i pod portretem księdza Józefa Radoniewicza, zmarłego w 1921 r., który w *Wielopolu* występuje jako Wuj Józef.

CIEPŁO, zacisznie, prałat Julian Śmietana mógłby snuć opowieść, bo lubi opowiadać z wolna, obszernie, gdyby nie to, że przez drzwi coraz zaglądną osoby duchowne, świeckie, a nawet zgola partyjne. Więc proboszcz, główny przecież gospodarz, ogląda się niespokojnie, robi w duszy rachunek sumienia, czy niczego nie zapomniał, bo pamiętać trzeba i o gościach, i o kościele, którego posadzka już pokryta deskami słynnego w całym świecie teatru, i o wieczerzy, i o papierze dla owinięcia książki, która będzie ofiarowana Mistrzowi Profesorowi.

Czekaj no pan, czekaj. Pewnie, że pana Kantora od dawna pamiętam. O, tutaj mieszkał, przez tę sień, tu na wakacje przyjeżdżał. Jego babka, siostra księdza Radoniewicza, tutejszego proboszcza i dziekana, to była wdowa po Bergerze. Trzy córki miała. Pierwsza była za kierownikiem szkoły, Aleksandrem Milanem. Druga za naczelnikiem stacji kolejowej w Wiśniowej. Trzecia, matka Kantora, za kierownikiem szkoły w Stręgowce [sic! w Pstrągówce – właściwa nazwa miejscowości – przyp. red.]. Był jeszcze syn, Berger Stanisław, nauczyciel szkoły w Chechłach. Ja w Wielopolu jestem od 1932 od kwietnia. Co pan się tak na mnie patrzy? Że ja jeszcze po świecie chodzę? Chodzę i jeszcze pochodzę. Wtedy byłem wikarym. W 1934-35 poznaliśmy się z panem Kantorem. On przyjeżdżał na wakacje jako student Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Przed-

tem mieszkał tu jako dziecko, do szóstego roku życia, do śmierci księdza Radoniewicza. Tu były te wszystkie ciotki i wujkowie, oni wszyscy w sztuce są. Do mnie pan Kantor przychodził na wikarówkę. Namalował mi dwa pejzaże z natury i kurtynę. Tak, kurtynę, bo ja prowadziłem zespół teatralny przy Katolickim Stowarzyszeniu Młodzieży Męskiej i Żeńskiej. Tutaj, w sali katechetycznej. Jeszcze tam scena jest. Ale kurtyny już nie ma. W 1936 przeniosłem się do Bobowic. W 1942 wróciłem tutaj, i do dzisiaj jestem, proboszczem i dziekanem. Ta książka, którą chcę panu profesorowi dać, to moja praca, historia Wielopola, od XI wieku. Od 1980, wtedy była premiera tej sztuki, zaczęli mnie dziennikarze męczyć...

Tu przerywa się opowieść księdza proboszcza, bo przez drzwi przyparte zagląda dyrektor Jan Paweł Gawlik i radzi, choć do spektaklu prawie godzina, żeby iść zająć miejsca, bo wokół kościoła wielki tłum. – Jak ksiądz będzie zwlekał, to może się zdarzyć, że we własnym kościele miejsca nie znajdzie... Ksiądz nakłada biret i idziemy. W zakrystii – garderoba, aktorzy charakteryzują się przed ustawionymi rzędem lusterkami, naprzeciw nam wychodzi Stanisław Rychlicki, który gra Wuja Józefa-Księdza, przebrany już i ucharakteryzowany, więc wielkie ożywienie i śmiech, gdy obaj panowie ceremonialnie kłaniają się sobie biletami.

Kościół, wybudowany w 1678 r. ma plan krzyża. Na suficie i górze na ścianach – jaskrawe freski. Przed ołtarzem – dekoracje, ściana z szaro pomalowanych desek, takąż szafa, atrapy okien i drzwi tworzą osobliwe miejsca, wykreowaną w wyobraźni reminiscencję pokoju dziecinnego, tego, co naprawdę istniał – istnieje? Kilka kroków stąd. („Pokój mego dzieciństwa jest ciemną i zagraconą DZIURĄ. To nieprawda, że dziecinny pokój w naszej pamięci pozostaje słoneczny i jasny. Takim czyni go tylko konwencjonalna maniera literacka. Jest to pokój UMARŁY i UMARŁYCH. Przywoływany wspomnieniem – nieustannie umiera. Gdy jednak będziemy z niego dobywać znikome fragmenty, kawałek dywanu, okno, a za nim ulicę biegnącą w głąb, promień słoneczny na podłodze, żółte sztylpy ojca, i płacz matki, i jakąś twarz z szybą okna – możliwe, że wtedy rozpocznie sklecać się nasz prawdziwy POKÓJ dzieciństwa, i może uda się nam sklecić przy tej okazji nasz spektakl!” – pisze Tadeusz Kantor w programie *Wielopola*.)

Jaki jest sens wędrowni dziecinnego pokoju przez czas i imaginację, przez tyle wielkich metropolii świata, gdzie nazwa podrzeszowskiego miasteczka zaczęła znaczyć tak wiele, jaki jest sens tego powrotu tutaj, ku początkowi, co istniał w umarłej epoce? Na pozór wszystko jest jasne, bo ci, którzy tu przyszli z sąsiednich domów, i ci, którzy przyjechali z odległych miast, ścisnąc tłocząc się w kościelnej bramie zaproszenia z tym samym tekstem po polsku i po francusku:

Dnia 15 grudnia 1983
Teatr GRICOT 2
przedstawia
spektakl Tadeusza Kantora
„WIELOPOLE WIELOPOLE”
w miejscowości, gdzie toczy się
akcja sztuki,
gdzie żyły kiedyś
postacie dramatu
w
WIELOPOLU
W
KOŚCIELE PARAFIALNYM
w którym
główna postać spektaklu
KSIĄDZ JÓZEF
był kiedyś jego proboszczem
Aktorzy i Autor
proszą
o uczestnictwo
w tym rzadkim wydarzeniu
gdy dramat znajduje swoje miejsce
w rzeczywistości.

Ale czy tylko o to chodzi? Zobaczmy, zobaczymy wkrótce, bo oto już na deskach sceny pojawił się Demiurg, zgarbiony, w czarnym szalu, z przedziwnym, przeszywającym spojrzeniem Mefistofelesa, który wszakże nie był Aniołem. Przechadza się, staje, jak za zwyczaj przed każdym spektaklem, i spogląda na gromadzącą się, szczególną dziś widownię. Więc w lewej nawie – mieszkańcy Wielopola, ci najbliżsi, znajomi, a wśród nich Kolega od Gry w Palanta, który pierwszy powitał Mistrza przy drzwiach autobusu. W prawej nawie – do ławek przyklejona kartka z napisem: „Zarezerwowane dla władz wojewódzkich”. Naprzeciw ołtarza i desek scenicznych, między kościelnymi ławkami – wznosząca się ku górze metalowa konstrukcja, na niej krzesła, a na krzesłach – mój Boże, kogóż tam nie ma, bo i Wielopolanie, i reszta świata też. Ale i w nawach pomieszczenie, nic tu nie jest jednoznaczne w sensie ogólnie przyjętym. Tam gdzie Władze, tam też w pierwszym rzędzie jakieś typy przepyszne, twarze jakby z rysunków Brunona Schulza, a obok piękna dziewczyna nie wiadomo skąd, a może z *Quartier Latin*, a może z Politechniki Rzeszowskiej?

Sam zbłądziłem do lewej nawy, siedzę obok pani Kazimiery Świętoń („Jako dzieci bawiliśmy się razem z Tadiem i starszą siostrą Zofią”). Pani Świętoń ściska w rękę program dwujęzyczny i latarkę, bo ciemne są drogi w Wielopolu. Po drugiej stronie mam za sąsiada pana Adama Sypla, nauczyciela wychowania plastycznego w Gminnej Szkole Zbiorczej w Ropczycach, z synem – uczniem pierwszej klasy technikum.

– Niech tata powie, jak zaczyna lekcję – zachęca Sypel-junior.

– Wchodzę do klasy i mówię: „Sztuka... A dzieci: cenniejsza niż złoto. Kantor i Mehoffer!”

– W których klasach pan uczy o Kantorze i Mehofferze?

– W siódmej i ósmej.

– I co dzieci?

Dzieci rozumieją. Wie pan, profesor Kantor jest stąd, a Mehoffer z Ropczyc. Dlatego się nimi zainteresowałem. Zacząłem szukać, zbierać materiały. Nigdy nie byłem na żadnym spektaklu Kantora. Ale dużom czytał, w telewizji oglądałem. Oczywiście z mówieniem o Kantorze, trudna sprawa. Ale ja nie nakładam ram, pozwalam iść wyobraźni. Sporo jest dzieci z ubogich domów. One się u mnie mogą wyżyć. Z innych przedmiotów mają dwójki, a u mnie – piątkę. Ja daję na przykład takie tematy: „Mój najbardziej zafrasowany kolega”. Albo: „Praca mojego tatusia”. Za ten rysunek o tatusiu chłopak, właśnie z takiego biednego domu, nagrodę dostał. Dzieci mają wspaniałą wyobraźnię. Dlatego można im mówić o Kantorze. I one rozumieją. Wiedzą, że ja się Kantorem interesuję. Dwa dni się pytały, czy pan profesor nas odwiedzi. Dużo się chwaliło, że tatuś jedzie do Rzeszowa, bo jutro w Rzeszowie ma być spektakl. Ja do profesora napisałem list w 1979. I dostałem odpowiedź.

Ten jego list, to był jak epos jakiś.

Wspominał okolice tutejsze, takie szczegóły, których ludzie w ogóle nie znają. Napisał: być może, że kiedyś tu będę, to wstąpię i porozmawiamy.

Patrę jeszcze na widownię, pełną już, tak pięknie przemieszaną i bogatą. Tylko duchowieństwo raczej trzyma się razem, w pierwszych rzędach ław kościelnych. („Miał być ksiądz biskup z Tarnowa, powie proboszcz Śmietana, tylko że zachorował. Ale jest wicekanclerz kapituły tarnowskiej, główny filar, panie, podatków duchownych, tam też ważna figura, od miłosierdzia chrześcijańskiego, rozwozi autem dobra materialne, są księża profesorowie z seminarium. A ten młody ksiądz, co tam w środku siedzi, to prowadzi ze spół teatralny przy seminarium”).

Ale oto rozbłyskują światła, ksiądz Śmietana już na środku sceny, klaszcze trzy razy w dłonie. „Za chwilę mamy być świadkami spektaklu, który zrobił wielką furorę nie tylko w naszym, kraju...” Pięknie rozbrzmiewa głos kaznodziei, proboszcz kończy powitanie, słyszę obok cichutki głos pani Świętoń: Niech Tadzio coś przemówi, on ładnie mówi!, ale przemówień już nie będzie, znów błysk światel, pani Świętoń szepcze:

No, uwaga...

Spektakl zaczyna się od słów: – O, walizka na stole! – które wypowiada jeden ze wspaniałych bliźniaków, braci Janickich, tylko oni sami pewnie wiedzą, który. Grają Wujów – Karola i Olka. Pojawiają się kolejne postaci z dzieciennego pokoju umarłych, pani Świętoń szepcze do siebie: Ciotka Józka to Milanowa, babka to chyba pani Bergerowa? Grają na scenie, która nie jest

sceną („dzieło teatru: SPEKTAKL wyrasta z rzeczywistości widowń, czasu i miejsca, znosi konwencjonalny podział na scenę i widowie” – to myśl Kantora jeszcze z czasów Teatru Podziemnego z lat czterdziestych) – ludzie, przedmioty i manekiny.

Zaczyna się od słów o walizce i stole, i oto wchodzimy w świat, w sferę, w sposób pojmowania pozwalający dotknąć ukrytych znaczeń, odkryć prawdę przedmiotu. („W teatrze: przedmiot przestał być rekwizytem, służącym aktorowi w jego grze, po prostu BYŁ, ISTNIAŁ na równi z aktorem. BYŁ AKTOREM! Przedmiot-AKTOR!!” – pisał Tadeusz Kantor w 1944 r.)

Przed oczami widzów zdumionych odkryciem nowej rzeczywistości, wstrząśniętych faktem, że istnieje ona jako druga strona rzeczywistości powszedniej, rozgrywają się sceny, gdzie następuje przemieszanie czynności i słów najzwyklejszych, banalnych, ze sprawami rangi najwyższej, stanowiącymi rudymenty świadomości – życiem, śmiercią, trwaniem. To, co się dzieje na scenie, ma za tworzywo materię realną, wziętą stąd, z Wielopola, z wydarzeń, które tu się działy. Ale każdy przedmiot, każde zdarzenie ma zarazem znaczenie uniwersalne – jest przedmiotem w ogóle, działaniem się w ogóle.

Ze zdarzeniami powszednimi, „rodzinnymi”, mieszają się akty brutalne, wulgarne – sceny wojennych mordów, gwałtu, a to wszystko przemieszane jest z symboliką religijną – ukrzyżowaniem, Ostatnią Wieczerzą, wieczerzą wigilijną. Tworzywem teatralnym staje się również czas – przestaje biec w jednym kierunku, staje się odwracalny.

Umarli są żywymi, żywi – umarłymi.

A wśród postaci, przedmiotów i manekinów błądzi Demiurg, urywanymi gestami kształtuje ruch, odwraca czas, wskrzesza umarłych, piorunującym spojrzeniem i sykiem; „Zabiję!” spędza z desek fotoreporterów, intruzów z rzeczywistości, którą uważamy za realną, a która jest tylko niedoskonałym odzwierciedleniem prawdy, dziejącej się na „scenie”. To uniwersalność owych emanujących ze „sceny” znaczeń i wzruszeń powoduje, że ten teatr jest tak gorąco przyjmowany i w Paryżu, i w Warszawie, i tutaj w Wielopolu. Bo oto Mistrz ostatnim gestem wygładza złożony na stole wigilijny obrus, kończy się spektakl, i po chwili, niezbędnej do powrotu do zwykłego świata, zrywają się owacje. Nie milkną długo, choć Mistrz daje znaki, żeby przestać, a najdłużej i najgoręcej klaszcze ksiądz, co prowadzi teatr.

Teraz są przemowy, kwiaty i podziękowania, a ja pytam panią Świętoń, jak jej się sztuka podobała, i czy znajduje podobieństwo osób scenicznych do tych, które znała.

– Nie chodzi o wygląd, o podobieństwo, tylko o to, co te osoby wyrażają – mówi pani Kazimiera. A pan Sypel powiada, że u Kantora zawsze najbardziej fascynowała go odwaga. – Dziś też – pójść ze sztuką do miejsca, skąd się wyszło, pokazać rzecz inną niż to, do czego ludzie przywykli.

Ruszam jeszcze do księdza z seminaryjnego teatru, ale on rzecze:

– Dziś nic panu nie powiem. Może za cztery tygodnie coś mógłbym. To trzeba przeżyć.

Inne duchowne osoby wypowiadają się chętnie: – Piękne, bardzo piękne. Każdą część trzeba osobno analizować, bo każda ma swoje znaczenie. Symbole religijne wplecione są w sceny świeckie, ale nigdy w sposób poniżający. Symbolika krzyża, wmieszana w akty brutalne? Takie jest życie, proszę pana, właśnie takie. Pismo mówi: każdy powinien nieść swój krzyż i naśladować Chrystusa...

Inny ksiądz dodaje: Ludzie tutaj znają historię tej rodziny, to w pewien sposób może ułatwić odbiór, ale to nie jest ważne. Znajomość szczegółów właśnie przeszkadza. Tu trzeba patrzeć na ogólne treści. Psalm, który jest ilustracją muzyczną, bardzo piękny: że przyjdzie sprawiedliwość.

Nazajutrz w sali rzeszowskiej Filharmonii, gdzie trwają przygotowania do wieczornego spektaklu *Wielopola*, stukają młotki, a polsko-włoska ekipa techniczna porozumiewa się ze sobą mieszaniną paru języków, pytam Profesora o sens jego artystycznej kreacji.

Moje spektakle nie wymagają przygotowania koneserskiego. Takie przygotowanie jest gorsze od ignorancji. Istota rzeczy jest taka, że robię wszystko, żeby doprowadzić w rezultacie do wzruszenia. Wielu artystów, którzy tworzą intelektualnie, mówi, że ono nie jest konieczne w odbiorze. Mieszają wzruszenie z sentymentalizmem. Mnie chodzi o wzruszenie aż do łez. Jak to kiedyś powiedziałem w Warszawie, zaczęto się ze mnie podśmiewać. Ja konstruuje wzruszenie. Płacze intelektualista, stara babka, małe dziecko. To nie jest sentymentalizm. Chaplin konstruował śmiech. Píše o tym w swoich pamiętnikach. Gdy przygotował jakiś gag – zapraszał ludzi różnych profesji i patrzył, czy się śmieją. W *Wielopolu* nie chciałem oczywiście przedstawić życiorysów swojej rodziny, bo to nikogo nie obchodzi. Rodzina posłużyła mi jako pewna materia realna. Prawda nie leży w warunkach, panujących w tamtym domu, tylko w strukturze dzieła, które przez zestawienie kontrastów powoduje wzruszenie.

Nim wyjechaliśmy z Wielopola, była jeszcze wieczerza na plebanii, w pokoju z orłem ułożonym z kłosów, ze śpiewem na głosy „Sto lat” dla Profesora, dla pani Marii Kantor, dla całego zespołu i osobno dla jego włoskiej części, dla dyrektora Teatru Rzeczypospolitej i dla duchowieństwa. W sieni Profesor zatrzymał się na chwilę: – „Mam takie wspomnienie z najdawniejszego dzieciństwa. Miałem wtedy ze dwa lata, to musiał być jakiś 1917 rok. Dużo złotych galonów. Tu stacjonował sztab, byli jacyś książęta. Dawali czekoladę. To zapamiętałem. Galony i czekolada. Czy to ważne dla mnie, że jestem w tej sieni? Misterium powrotu, powiada pan? Bo ja wiem... Ten spektakl, to jest misterium”.

*

**Obserwator [Jan Paweł Gawlik¹]
[„Gazeta Krakowska”, Nr 296, 16.12.1983]**

Universum Tadeusza Kantora

Wielopole, Wielopole jest spektaklem o nostalgii. O nostalgii za tym, co oddała się i rozwiewa bezpowrotnie a co wciąż jeszcze obecne jest w naszej pamięci. Tyle, że jest to nostalgia demiurga. Twórcy zdolnego wyrazić ją nie porządkiem słów, ale materią teatru. Demiurgiem tym jest Tadeusz Kantor, w którego wyobraźni, zmateriałizowanej na scenie, odbywa się ta gra wspomnień i symboli. Kontredans nieobecnych i już zapomnianych. Umarli upominają się jednak o pamięć. A wraz, z nimi o pamięć upomina się – i pojawia przed nami – niegdysiejsza epoka. Z jej zakłęciami i codziennością. Z nadzieją i złudzeniami. Nadzieje te, przeżyte na głębokiej galicyjskiej prowincji na przełomie wieku, stają się nieodmiennie myślą o Polsce. Stają się mitem i nadzieją Polski. Jakby nieustającą wędrówką z Nią – a równocześnie wędrówką za śmiercią – przenikającą Kantorowe *uni-versum* gorzką, starannie ukrywaną obsesją. Wspólną obsesją wszystkich; którzy wiedzą i rozumieją, czują i cierpią, a są – lub wydaje im się, że są – bezsilni.

Ale zanim nostalgia powali nas i chwyci za gardło jest tylko uboga, pusta scena. Jest parę byle jakich sprzętów, skleconych z desek i utrzymanych w naturalnych odcieniach szarości. Jest nędza skoligacona z prostotą i jest Tadeusz Kantor, który mimowolnie, gdy publiczność zajmuje miejsca na widowni, prywatnie i jakby przypadkowo, dogląda porządku tłących się jeszcze wydarzeń. Ich zewnętrznych, jeśli można się tak wyrazić, atrybutów. Tej rzeczywistości rzeczy dookoła, z których dopiero wypoczwarzy się widowisko. Tego czy widownia pełna, a sprzęty na miejscu.

Ale gdy tak – prywatnie – snuje się po scenie, sprzęty materializują się w jego wyobraźni. Wyzwalają ciąg skojarzeń i nie wiadomo właściwie czy wyobraźnia Kantora, która już wkrótce zapełni tę przestrzeń gęstą materią teatru, ożywiona została tym ubogim wnętrzem, czy odwrotnie: wyobraźnia ta wewnątrz to tworzy? Może więc rzeczywistość przedmiotów jest tu tylko znakiem Kantorowej świadomości? Na razie trwa tymczasem, misterium przypominania. Pojawia się ciotka Mańka i ciotka Józka, babka i dwaj wspaniali, groteskowi wujowie. Panowie ci językiem wielkiej deformacji – i już od tych naj-pierwszych chwil świadomej i gęstej materii teatru – odtwarzają spełnioną już, umarłą rzeczywistość. Wszyscy są jeszcze martwi. Są manekinami. Tylko tych dwu ożywia łaska świadomości. Ograniczonej wprawdzie i zdefektowanej, ale świadomości. Inicjacja ta pełna jest przekornego humoru. Szczególnej i dyskretniej czułości, tak potrzebnej w radykalnych formach tego teatru. Nie uznającego żadnej iluzji czy – broń Boże – naśladownictwa. Teatru bez mała ma-

nekinów, w pierwszych chwilach *Wielopola, Wielopola*, blisko skoligaconych z rezydentami umarłej klasy.

Ale te ludzkie kształty, poprzez gorset formy, poprzez, znakomitą prawdziwie prestidigitatorską – sprawność tego teatru, żyją przecież własnym, zróżnicowanym i zindywidualizowanym życiem. Nie tylko osobniczym – również artystycznym. Wciąga nas ich sztuka. Suma tego, co stanowi o sprawności, a czasem o wielkości aktora. O jego prawdzie w tworzonym rodzaju teatru. Kantor ma takich aktorów. Ma aktorów, którzy w tworzonej przez niego rzeczywistości, w gęstym od znaczeń świecie symboli i znaków, rozwijają się jak salamandry w płomieniach. Osiągają wysoki stopień wyrazistości i prawdy, i do tych treści, które tworzy pierwszy kreator widowiska, dodają własne prawdy i doświadczenia. Dodają siebie – i to jest godny uwagi walor Kantorowego spektaklu. Stanisław Rychlicki to dziś wielki polski aktor. Jego książd Józef aż prosi się o szczegółowy opis. O analizę. Bracia Wacław i Lesław Janiccy to coraz bardziej świadomi i coraz bogatsi w środki artyści sceny. A czy istniałoby *Wielopole, Wielopole* bez czystego i nośnego aktorstwa Marii Kantor? Bez demonicznej wyrazistości i szyderczej wesołości Miry Rychlickiej? Bez pełnej wyrazu, wspaniale tragicznej maski wuja Stasia, tworzonej na scenie przez Marię Krasicką?

Aktorzy Kantora! Aktorzy Teatru Gricot 2! Inni niż cała reszta zapełniająca polską scenę. Precyzyjni i zdyscyplinowani. Zależni od siebie. Zdani na siebie. Niczym akrobaci w cyrku. Bo też teatr Kantora, ta wędrownia, jarmarczna buda – jak sam ją chętnie nazywa – bliska jest w istocie perfekcji areny. Tyle że służy innej, wyrafinowanej wyobraźni. I jest dziełem artysty. Tworem ideologa, nie zaś zbiorem numerów i przeglądem sprawności. Kto więc o nich napisze?

Kto im – aktorom – odda sprawiedliwość?

Ale zaplątaliśmy się w dygresję – a temat czeka. Temat zaś to wysnuwające się z rzeczy i z manekinów widowisko Kantora. Jago wypełniająca scenę, materializująca się na niej pamięć. Jego wspomnienia. Jego nawroty. Symbole ludzi. Znaki wydarzeń. I rytm. I śpiew. Bo rytm i śpiew są fundamentem i zwieńczeniem konstrukcji, którą twórca tego teatru rozbija w proch naszą odporność, ostrożność i sceptycyzm. Są tym narzędziem, którym najbardziej skutecznie wciąga nas brutalnie w świat wzruszeń tak głębokich, że aż wstydlivych. Nie w refleksję. Nie w subtelność, intelektualną grę znaczeń i symboli. W porażający swoją gwałtownością akt – naprzód kapitulacji, a zaraz potem utożsamiania się z najgłębszym przesłaniem i prawdą tego dzieła. A jest nim gorzka i pełna czułości – a więc ukrywanego, obecnego cały czas wzruszenia – prawda o przeszłości. Prawda o przemijaniu. Przez lata doświadczana, przez lata przyjmowana wiedza o śmierci i o umieraniu. Lecz nie o umieraniu ludzi – nie tylko o umieraniu ludzi – ale przede wszystkim o umieraniu

epok. O przemijaniu całych formacji kulturowych. O zamieraniu rodzin i domów. Tego, co znamy z własnego życia i co stanowi jedno z najgłębszych, chociaż ukrytych, doświadczeń człowieka.

W procesie tym od pierwszych chwil pojawia się na scenie umarła, zastygła w bezruchu 8-osobowa armia. Żołnierze o szarych twarzach, ubrani w równie szare mundury przypominające wojsko Najjaśniejszego Pana. I pojawia się psalm śpiewany – jak informuje program – przez górali z Nidzicy. Ten psalm to całe obszary naszej przeszłości. To polska wieś i polska prowincja. Polska kruchta i polski lud, polskie dziesięciolecia i bez mała polskie dzieje, tyle że rzadko obecne na kartach historii. Wypełniające natomiast codzienność epoki, którą wskrzesza i przypomina *Wielopole, Wielopole*. Przy psalmie tym pojawia się na scenie żwawa i wszedobylska „wdowa po fotografii” pchając przed sobą wielki przyrząd do fotografowania i zabijania. Jest to w istocie służka śmierci. Szydercza jej realizatorka. Jakby to, co sfotografowane od razu stawało się umarłe. I psalm, który modeluje i rozkłada na brzmienia na poddaną deformacji rzeczywistość sceny, nie trwa długo. Po paru chwilach przekształca się w wielki najbardziej porażający i przejmujący zarazem, chorał tego przedstawienia: w legionową pieśń „Maszerują chłopcy, maszerują”. Tę samą, która powiadamia nas, że „drzewa im po drodze salutują, bo za naszą Polskę idą w bój”. I że „nie noszą ni srebra, ni złota”. Pieśń ta staje się główną konstrukcją emocjonalną widowiska. Stymulatorem i nośnikiem naszego napięcia. Towarzyszy armii, jak armia towarzyszy życiu i wypełnia ten rozrachunek z historią swoją trwałą obecnością. Jest ona tu nie tyle symbolem nadziei, ile znakiem rozczerowania. Kantor nie ma żadnych złudzeń czym jest – czym bywa – armia w historii. Ale wie też z kogo się ona składa. Wie, że składa się z nas. Z naszych synów i braci. Armia, która nieustannie walczy o Polskę. Wojsko o niezbyt sprecyzowanej barwie, któremu towarzyszy jedna z najpiękniejszych, najbardziej polskich pieśni I wojny światowej.

I tym zbiorowym bohaterem Kantor operuje równie brawurowo. Są to często powtarzające się znaki i migawki sytuacji. Krótkie, przejmujące sekwencje o niecodziennej kondensacji. Kontredans nastrojów. Rój symboli. W szybko rosnącej skali, bez chwili wytchnienia, muzykę mieszając z ożywieniem, życie z wdzierającą się w mózgi, bliską, więc głośnie kanonadą broni maszynowej, którą operuje ta piekielna wdowa – doбира się do naszej zaskoczonej i struchlałej świadomości. Wywraca ją na nice. Niewoli przemożnym, poruszającym zniewoleniem, w jakim zawarta bywa tajemnica i siła teatru.

Petem widowisko rozwija się w sytuacji i epizody. Jest w nim coś z Golgoty i coś z *Wesela*. Jest cierniowa korona, niesienie krzyża, jest również, na zakończenie, Ostatnia Wieczerza. Są przypomnienia i nawroty, śluby i śmierci, ulubione przez Kantora powroty i migaw-

ki. Jest droga na front i to, co Brecht nazwał kiedyś „żołdecką swawolą”. Nasze losy i urynały. Jest jeszcze jeden ważny motyw muzyczny: kolęda. „Droga krzyżowa, ludzka, polska – jak ktoś już napisał – Gdzieś na krańcach biedy, pod rękę z żydowską nędzą, pod dyktando wojskowej komendy”. Kłębowski sensów. „Jest to twórca rozrzutny – pisze ten sam krytyk – hojny, daje więcej niż można wziąć”.

Fascynuje nas ta pojemność. Porusza i zniewala opalizacja *Wielopola, Wielopola*. Ci, którzy jak niżej podpisany zanurzali się, kiedyś w tej galicyjsko-wiejskiej rzeczywistości, wiedzą najlepiej ile przeszłości ożywa pod Kantorową ręką. Małym przywołana gestem. Ci, którzy mają wyobraźnię, niech przypatrzą się dokładnie umieszczonemu na afiszu, często reprodukowanemu, zdjęciu z prawdziwego *Wielopola*.

Kantor pośredniczy między nami a naszą przeszłością. Między nami – a nami. Nami dziś i nami w naszej podświadomości. Nami w naszych przypomnieniach i lękach. Nie jest jednak psychoanalitykiem. Jest artystą. Buduje własny świat. Tworzy własną syntezę. Przypomina własną przeszłość, która poprzez wspólnotę historii i uniwersalność życia staje się również naszą przeszłością. Materiał jego teatru jest podświadomość. Wiedza o przemijaniu. Świadomość pustki i wołanie śmierci. Tak jak tworzyłem są tu wspomnienia i symbole. Niby ludzie i niby manekiny. Buduje więc swój świat i tworzy swój teatr – olśniewający dziś wszystkich teatr Tadeusza Kantora – trochę tak, jak buduje się dom, czy tworzy podobną, trwałą konstrukcję. Z roz wagą i dojrzałością. Z determinacją i powagą, której towarzyszy świadomość natury rzeczy i natury życia, poddanej nieustannemu przemijaniu.

Myślę, że Kantor, przywołujący przed nami swoje *universum*, żegnający się życzliwie z powracającym do nicości i jakby ociągającym się przed tym księdzem Józefem wie, że wadzi się oto z własnym losem. Wie, że poprzez takie i podobne zdarzenia los ten usadawia go w historii i sytuuje wobec prawdy na wysokim i trwałym miejscu.

Ci, którzy widzieli to widowisko, nie zapomną nigdy tej, wśród umarłych, maszerującej armii. Nie zapomną tego niezwykłego świata i będą wiedzieli, że gdy tak maszerują i maszerują, gdy „za naszą Polskę idą w bój”, to dzieje się coś niezwykłego w porządku naszej jednostkowej pamięci i coś niezwykłego w kategoriach pamięci narodowej, przywołanej na ten raz na widowni.

Bo oni szli, idą i iść będą zawsze – „a śmierć im pod stopy się miota.”

Przypisy

- ¹ Dziękuję p. Dr Sławomirowi J. Tabkowskiemu ówczesnemu redaktorowi naczelnemu „Gazety Krakowskiej za udzieloną w rozmowie pomoc w roszafrowaniu i ustale-

niu autora tego tekstu. – Pod pseudonimem „Obserwator” pisał do „Gazety Krakowskiej” Jan Paweł Gawlik. [Por. także artykuł: Sławomir J. Tabkowski, „Gazeta Krakowska” w latach 1983–1988, [w:] „Rocznik Historii Prasy Polskiej”, t. XVIII (2015) Z. 2 (38), s. 79 – 98. Oraz książkę autorstwa tegoż, o której tak informuje zawarta tamże nota, którą przytaczam tu niemal w całości: «Nakładem Wydawnictwa Naukowego „Śląsk” w 2014 r. ukazała się praca dra Sławomira J. Tabkowskiego „Gazeta Krakowska” w antrakcie. Wspomnienia redaktora. Autor w latach 1974–1983 był redaktorem naczelnym

Krajowej Agencji Wydawniczej w Krakowie, w latach 1983–1988 redaktorem naczelnym „Gazety Krakowskiej”. Następnie kierownikiem Wydziału Propagandy KC PZPR, brał udział w obradach „Okrągłego Stołu”, uczestniczył w przeobrażeniach i likwidacji RSW – Prasa–Książka–Ruch. Praca jest pierwszą wypowiedzią dziennikarza na temat tamtego okresu, wnoszącą także istotny wkład do prowadzonych badań prasoznawczych. Na kartach książki przywołano około tysiąca postaci – kiedyś i dzisiaj znanych powszechnie, czasem z różnych względów zapomnianych». – Z. B.]



Niech szczerą artyści, Teatr Cricot 2, Teatr im. Juliusza Słowackiego, Kraków, 1986. Fot. © Leszek Dziedzic.