

## Epoka Ulisesa, 1944

Ulisses powraca naprawdę. Zawaliła się wyspa Itaka, a z nią władza i I u z j i. Pozostał pokój zniszczony wojną przy jednej z ulic Krakowa. W czas wojny!<sup>1</sup>

Odys/Odyseusz (Ulisses, gr. Ὀδυσσεύς, Odyseús, łac. *Ulyxes*) – w mitologii greckiej król Itaki; bohater *Odysei* Homera. Postać Odysa od wieków zajmuje jedno z najważniejszych miejsc w literaturze, teatrze i muzyce na świecie<sup>2</sup>.

Antyk, niemal wyłącznie Grecja i jej mity, poezja, sztuka odegrały szczególną rolę w twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Ilustracje do *Iliady* (cykl jedenastu rysunków) wykonał w latach 1896–1897<sup>3</sup>. Opracowując je, opierał się na oryginalnych tekstach greckich i francuskim przekładzie (Księga I) Lucjana Rydla. Całość rysunków ukazała się w 1903 roku w książce z tłumaczeniem Juliusza Słowackiego i Wyspiańskiego pt. *Homera Iliada, Pomór – gniew*<sup>4</sup>. Tekst grecki *Iliady* opracował Leon Sternabach i Jan Nowakowski według parafrazy poetyckiej Słowackiego (Księga I: 1–492)<sup>5</sup>.

U Stanisława Wyspiańskiego wracający do Itaki, po dwudziestoletniej nieobecności, Odys (Ulisses), dokonując rzezi na pretendencjach do ręki Penelopy, nie tylko nie odzyskuje swego domu, ale go ostatecznie niszczy. Powoduje śmierć swojej żony, morduje niewinnych mieszkańców Itaki, morduje „załotników”/najeźdźców. W końcu ucieka, nie mogąc odnaleźć

swego miejsca w zmienionej podczas jego nieobecności ojczyźnie. Interpretacja *Odysei*, według Wyspiańskiego, której zakończenie ma wymiar katastrofy, musiała – w zajmowanym przez Niemców Krakowie roku 1944, w czasie szalejącego terroru, Zagłady europejskich Żydów – wydać się Kantorowi szczególnie bliska. Koncepcja uczynienia widzów świadkami scenicznego wydarzenia była bezprecedensowa w historii polskiego teatru<sup>6</sup>.

Wyspiański [. . .] – pisał Kantor – ten maniakalny i genialny poeta-dekadent [. . .] Jego *Powrót Odysa* stał się moim tematem „wojennym”. Z mitologią, w najstarszym, bo 400 lat liczącym liceum, obcowiałem na co dzień. Wojna uczyniła ze świata „tabula rasa”. Świat stał się bliski śmierci – i poprzez tę parantelę – bliski poezji. [. . .] Wszystko mogło się zdarzyć. Zatarły się granice czasu. Czas jakby stanął. Z łatwością przenosiłem się na wyspę Itakę<sup>7</sup>.

\*

Tadeusz Kantor, urodzony w 1915 roku, mówiąc o „poszukiwaniu swych ojców”, przywoływał m.in. Stanisława Wyspiańskiego. Twórczość tego mistrza, obok czy raczej z tak ważnymi postaciami, jak Wit Stwosch, Witkacy, Bruno Schulz, Jacek Malczewski, Witold Wojtkiewicz, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Franz Kafka, Wsiewołod Meyerhold, Maurice Maeterlinck. . . , była dla twórcy Cricot 2 punktem odniesienia, wehikułem twórczej dyskusji ze sztuką, przeszłością i historią.

Dwa wojenne spektakle Tadeusza Kantora, zrealizowane w Krakowie w ramach Podziemnego Teatru Niezależnego,

<sup>1</sup> Kantor 2000: 93.

<sup>2</sup> Stanford 1963: 79.

<sup>3</sup> Od maja 1896 do połowy 1897 roku Wyspiański wykonał jedenaście prac: *Apollo – Łucznik, Achilles i Pallada, Atrydzi (jako Agamemnon), Zeus i Tetyda, Achilles i Tetyda, Dusze bohaterów, Apollo na Olimpie, Aurora i Helios, Gniew Pelidy* oraz *Jutrzenka i Apollo*.

<sup>4</sup> Wyspiański 1903.

<sup>5</sup> Homer 1983: 1–492.

<sup>6</sup> Niziołek 2013: 120.

<sup>7</sup> Kantor 2000: 94.

oparte były na dramatach dwóch polskich klasyków. W 1943 roku powstała *Balladyna* według Juliusza Słowackiego i na przełomie czerwca i lipca w 1944 roku *Powrót Odysa*, według ostatniego dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Spektakle grane były w krakowskich mieszkaniach. Aktorami, twórcami scenografii, inspicjentami, widzami byli przyjaciele i znajomi.

*Powrót Odysa* był tym dramatem Wyspiańskiego, do którego Kantor wrócił w czasie niemieckiej okupacji, realizując swe młodzieńcze zainteresowanie twórczością młodopolskiego mistrza. Helena Blum przywołuje lata gimnazjalne Kantora, gdy jako uczeń klasy maturalnej jeździł z Tarnowa do Lwowa na przedstawienia Andrzeja Pronaszki<sup>8</sup>. W tym też czasie zaprojektował dekoracje do III aktu *Wyzwolenia* i IV aktu *Akropolis*. Inscenizacja znalazła się w programie wieczoru zorganizowanego 7 grudnia 1932 roku w salach tarnowskiego „Sokoła”<sup>9</sup>. Pierwsze szkice do *Powrotu Odysa* powstały podczas studiów u Karola Frycza, między 1937 i 1939 rokiem<sup>10</sup>. „Zgodnie z tymi projektami – pisze Mateusz Świącicki – dramat miał się rozgrywać na scenie pudełkowej. W kolejnych wersjach oprawę scenograficzną stanowiły: podwórze pałacu Odysa, wnętrze domu, brzeg morza”<sup>11</sup>.

W 1944 roku w Krakowie Kantor sięgnął do dramatu Wyspiańskiego. W okresie, gdy za organizowanie polskiego teatru groziła śmierć bądź obóz koncentracyjny, Kantor – jak pisze Jan Kłossowicz, przywołując rozmowę twórcy Cricot 2 z Wiesławem Borowskim<sup>12</sup> – początkowo planował zrealizowanie swojego przedstawienia *Powrotu Odysa* na dworcu kolejowym w Krakowie. Dworcu, który był miejscem ściśle strzeżonym przez żandarmerię i policję. „Odys miał powrócić do Krakowa-Itaki – pociągiem”<sup>13</sup>. Ten pomysł, oczywiście, pozostał w sferze śmiałego, niespełnionego konceptu. Zamiarem Kantora i jego przyjaciół – jak wspominał po latach – było urzeczywistnienie przedstawienia, które byłoby „obrazem” wojennej rzeczywistości:

Nam zresztą chodziło o zestawienie różnych przedmiotów realnych<sup>14</sup>. Czerpaliśmy z rzeczywistości otaczającej. Chodziło o tę nasyconą realnością scenerię, która z Odyssem i teatrem nie ma nic wspólnego. Chodziło o to, żeby Odys, wracający z tej antycznej, patetycznej i „geometrycznej” rzeczywistości, wszedł wprost w dworzec, w brud, niechlujstwo, w otoczenie ludzi, którzy w ogóle nie zajmują się jego sprawą, których jego losy, czyny i jego perypetie nie interesują, którzy po prostu siedzą w brudnych kubrakach, w czapkach nasuniętych na oczy, otoczeni kuferkami, tobołkami; żeby wszedł wprost na konkretne życie<sup>15</sup>.

Przedstawienie *Powrót Odysa*<sup>16</sup> po różnych zmianach zostało zrealizowane w prywatnym mieszkaniu. Kantor przygotował cztery projekty inscenizacyjne. W wersji początkowej akcja dramatu miała rozgrywać się wokół rzeźby wyobrażającej świątynię piramidę („graniasta forma jak ołtarz”<sup>17</sup>) (il. 1). Na jej szczycie umieszczono wielki łuk Odysa. Szkic ukazuje drewniany pomost, jakieś maszty, reje cumującego okrętu. Druga wersja (miejsce: willa przy ul. Skawińskiej 16) miała proveniencję konstruktywistyczną. Istotą dramatycznej intrygi miał być śmiercionośny łuk Odysa. Kantor umieścił go wysoko, w samym centrum. Zakładano, że oprawa scenograficzna będzie złożona z odwróconej kuli, drabiny, drewnianego podestu belki jako masztu okrętu Odysa<sup>18</sup>, do masztu-belki przytwierdzono wyrzeźbioną rękę trzymającą lirę. W trzeciej wersji projektowanego spektaklu (wówczas próby przeniesiono do mieszkania Pugetów, przy ul. Józefa Piłsudskiego 8). Ze względów bezpieczeństwa była jeszcze jedna przeprowadzka, tym razem na ul. Grabowskiego 3, do mieszkania Magdaleny Stryjeńskiej<sup>19</sup>. Kantor zrezygnował z dekoracji stylizowanych na antyk. *Odysea* według Homera i Wyspiańskiego stała się już tylko pretekstem. Ostatecznie tradycyjne dekoracje inscenizacyjne zastąpił przedmiotami gotowymi, znalezionymi – dosłownie – na śmietnikach (il. 2). Kantorowski Odys,

<sup>8</sup> Blum 1991: 13.

<sup>9</sup> Krakowski 1990: 10.

<sup>10</sup> Tadeusz Kantor, urodzony w 1915 roku w Wielopolu Skrzyńskim, ukończył przed wybuchem wojny w 1939 Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiował pod kierunkiem profesorów: Ignacego Pieńkowskiego, Kazimierza Sichulskiego, Władysława Jarockiego i Karola Frycza.

<sup>11</sup> Świącicki 2007: 96.

<sup>12</sup> Borowski 1982: 20–22.

<sup>13</sup> Kłossowicz 1991: 11.

<sup>14</sup> Tadeusz Kantor w przywołanej rozmowie z Borowskim odżegnuje się od powiązań jego pomysłu z *ready made* Duchampa czy dadaizmem, które „zaakceptował” dopiero na początku lat 60.: „Był to niewątpliwie wyraz narastającej niechęci do konstruktywistycznego repertuaru form ujawniających coraz bardziej estetyzującą wartość”. Borowski 1982: 23.

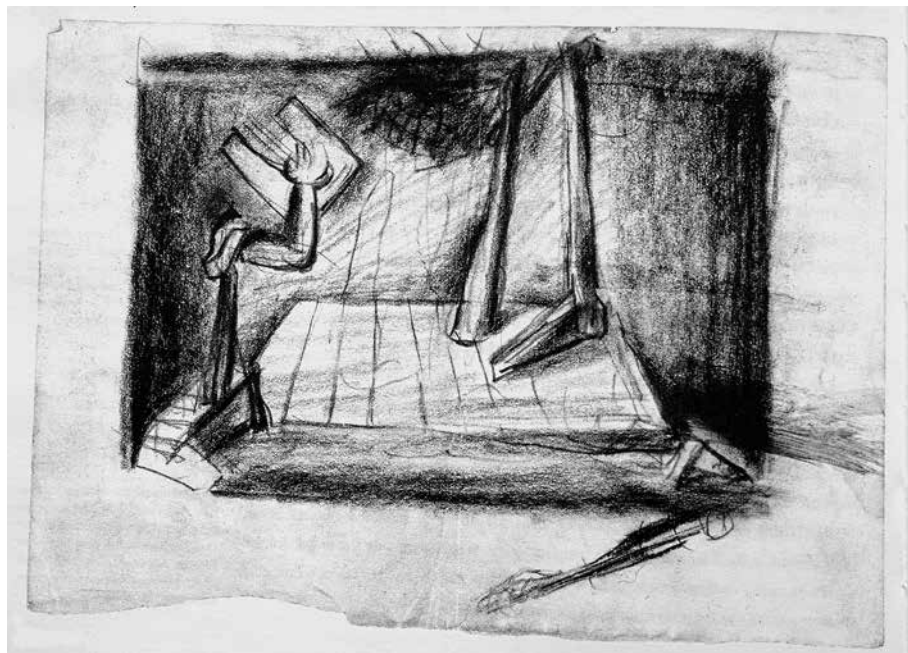
<sup>15</sup> Borowski 1982: 23.

<sup>16</sup> Rola Odysa grał Tadeusz Brzozowski, malarz, przyjaciel Kantora.

<sup>17</sup> Kantor 2000: 95.

<sup>18</sup> W archiwum Cricoteki w Krakowie zachowały się rysunki z układem przestrzeni planowanym w 1943 roku.

<sup>19</sup> Kantor 1984: 109–113.



Il. 1. Tadeusz Kantor, projekt inscenizacji do *Powrotu Odysa*, 1944, szkic niedatowany, węgiel, papier, 14,7 x 21 cm



Il. 2. Tadeusz Kantor, projekt inscenizacji do *Powrotu Odysa*, 1944, tempera, werniks, karton, 45 x 47 cm

a właściwie jego upiór, pojawia się w pustym, nagim i zimnym pomieszczeniu, dookoła odrapane ściany. Jedna ze ścian, ze zniszczonym odpadającym tynkiem, tworzyła

[. . .] przeraźliwie wielką, koszmarną, białą plamę. Od góry zwisa zmurszała belka. Na ziemi z żółtych desek ułożono prowizoryczne rusztowanie. Żelazna lina przecina brutalnie pustą przestrzeń. Zniszczony i pogięty

reflektor, jak reszta cywilizacji, wyrzucony na brzeg tej rozpadającej się rzeczywistości<sup>20</sup> (il. 3).

W *Powrocie Odysa* przestrzeń, gdzie rozgrywa się sztuka, była miejscem

[. . .] wykrojonym ze świata pełnego wrogów i zamętu. Nie tyle schronienie – pisze Porębski – co pułapka,

<sup>20</sup> Kłossowicz 1991: 117.



Il. 3. Tadeusz Kantor, projekt inscenizacji do *Powrotu Odysa*, 1944, tempera, werniks, karton, 34 x 46 cm



Il. 4. Tadeusz Kantor, projekt kostiumu MELANTO, *Powrót Odysa*, 1944, tempera, 25 x 33,5 cm

w której znaleźli się wszyscy, widzowie i aktorzy, powleczone gipsem maski antycznych kurosów, którymi zasłaniać będą twarze zalotnicy, kartonowa spódniczka bosonogiej Melanto. Łachmany pasterza, biała szata „kolumnowej” Penelopy. W środku upiór Odysa, który już tu jest, czeka stosownej chwili, by kontynuować swój zawód zdobywcy i mordercy<sup>21</sup> (il. 4).

Ważnym obiektem stała się atrapa lufy armatniej, wykonana przez polskich pracowników Staatstheater. [„Odys siada na lufie, razem z którą tworzy bezkształtną masę, nie wiadomo co to jest”<sup>22</sup>.] Iluzja teatru, jego bezpieczna „umowność”, w warunkach okupacyjnych straciła rację istnienia. *Ulysses* miał wrócić naprawdę (il. 5).

Kantor — pisała Helena Blum — uważa teatr [. . .] za najprawdziwszą ze sztuk, leży on bowiem między sztuką a życiem. Stąd też zrywa świadomie z iluzjonizmem i zmierza do tego, aby np. powracający Odys nie obracał się w wymiarze legendarnej iluzji, lecz w wymiarach naszej rzeczywistości wśród przedmiotów realnych, to znaczy mających dzisiaj dla nas pewną określoną użyteczność. Kantor chce, żeby Odys w jego inscenizacji

<sup>21</sup> Porębski 1997: 157.

<sup>22</sup> Porębski 1997: 107.



Il. 5. Teatr Podziemny Tadeusza Kantora, próba *Powrotu Odysa*, Kraków 1944; od lewej: Franciszek Puget, Andrzej Cybulski, Hanna Chwalibożanka, Marta Stebnicka, Ali Bunsch, Tadeusz Kantor, fot. Tadeusz Brzozowski

współżył z ludźmi realnymi, to znaczy z tymi, którzy zapewniają widownię<sup>23</sup>.

Pierwotny zarzucony zamiysł wystawienia sztuki na krakowskim dworcu kolejowym został zrealizowany niejako *à rebours*. Reżyser w przestrzeń spektaklu „wrzucił” przedmioty, które już kiedyś tam wypełniły swe użyteczne zadanie, obecnie wyrzucone i znalezione na śmietnikach miały „odegrać” realność wojennej codzienności. Były strzępami

[. . .] rzeczywistości życiowej, odrażające i brutalne: spróchniała deska, zardzewiała lina, zabłocone koło od wozu, stare paki pokryte kurzem, autentyczny mundur. Nawet reflektor wzięty z teatru nie odpowiadał nam, wziąłem więc zwyczajną żarówkę, starą miednicę i zawiesiłem ją na desce od klozetu. [. . .] Armatę musieliśmy zrobić na miejscu (lufa armatnia wykonana została potajemnie w pracowni teatru niemieckiego przez polskich robotników<sup>24</sup>).

Od tego momentu sam spektakl, jego treść, wydawały się już nie tak ważne. Zabiegi związane z ich wyszukiwaniem, wybieraniem przedmiotów, gromadzenie ich, towarzyszące tym czynnościom podniecenie, zagrażające stale niebezpieczeństwo wywołać musiały stan „odpowiedniości” wobec tego,

co działo się „na zewnątrz”, poza kręgiem zaangażowanych „wtajemniczonych”: aktorów i widzów. Przedmiot-atrapa (nie rekwizyt teatralny) istniał na tych samych zasadach, co aktor – „BYŁ AKTOREM”. Zasadą spektaklu było przeciwstawienie iluzji<sup>25</sup> „realności” – „konkretnej rzeczywistości”<sup>26</sup>. Fikcja teatru, patetyczna narracja *Odysei*, symbol w warunkach okupacyjnych byłoby nieadekwatne (Kantor wprost mówił o stwarzaniu iluzji jako budowaniu nieuczciwości wobec widza) wobec realności życia. W spektaklu *Powrót Odysa* po raz pierwszy Kantor do swego teatru wprowadził „przedmiot biedny”.

Był to przedmiot najprostsz, prymitywny, stary, z jaskrawymi śladami zużycia, wytarty przez długie używanie. BIEDNY. Ten stan „biedny” ujawnia w sposób głęboki jego przedmiotowość, wyzbyty wszelkiej stylistyki, obnażał swój istotny „źródłosłów”, swoją pierwotną funkcję<sup>27</sup>.

Powstała idea „Realności Najniższej Rangi”: Odys miał wrócić NAPRAWDĘ (il. 6).

Długo zastanawiałem się, czy Odys Wyspiańskiego nie jest zakonspirowanym łotrem. [. . .] wojna trojańska była ze strony Greków wyraźną napaścią. Usankcjonowane

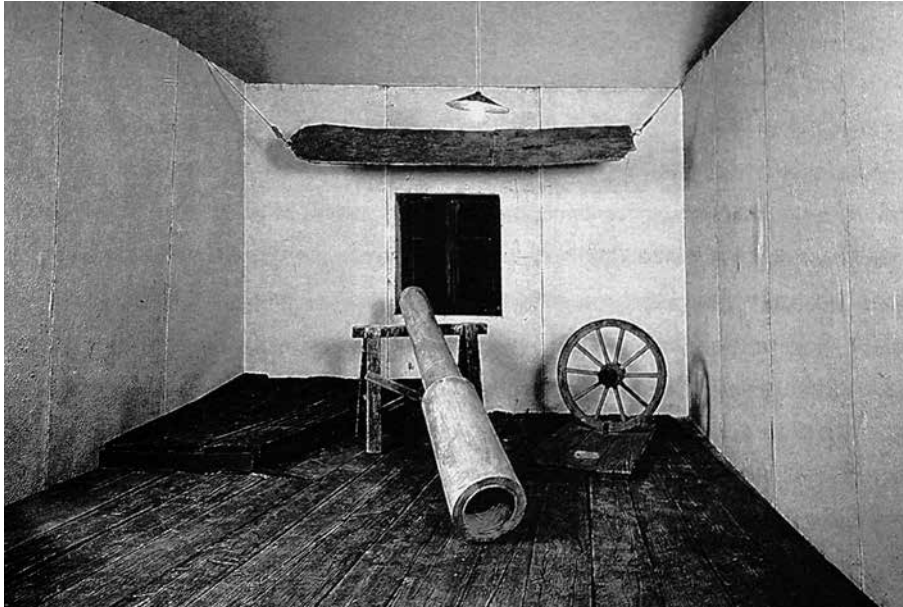
<sup>23</sup> Blum 1946: 8.

<sup>24</sup> Borowski 1982: 23.

<sup>25</sup> Kantor pojęcie „iluzji” i „fikcji” w swych wypowiedziach stosował wymiennie. Określał tymi terminami wszelkie działania teatru tradycyjnego, mające służyć wywołaniu w widzu złudzeń, pozorów jakiejś rzeczywistości. Przeciwieństwem „iluzji” dla Kantora była „realność”.

<sup>26</sup> Kłossowicz 1991: 36.

<sup>27</sup> Kłossowicz 1991: 36.



Il. 6. Tadeusz Kantor, *Pokój Odysa*, rekonstrukcja, brak daty, obiekt w zbiorach Cricoteki

wyimaginowanymi rytualnymi hasłami – „heroiczne” czyny Odysa zaliczają się jednak do zwyczajnych morderstw. A po odrzuceniu problemu przeznaczenia powrót Odysa staje się niedwuznacznie bandyckim napadem. . .<sup>28</sup>

Aktualność *Powrotu Odysa* w latach 1943–1944 znajdowała potwierdzenie w doniesieniach o kolejnych klęskach wojsk niemieckich – „odwrot niemiecki był w pełnym toku. W dniu premiery dzienniki przyniosły pierwsze wieści o inwazji aliantów”<sup>29</sup>.

Marta Stebnicka, aktorka Teatru Podziemnego, wspominała:

Było lato<sup>30</sup>. Upał i duchota. W pokoju pełno ludzi. Siedzieli na pudłach, skrzyniach, wewnątrz szafy i na niej (najlepsze miejsca), na ziemi, między aktorami w samym środku akcji. Już przez sam fakt wejścia do tego zamkniętego pokoju widz był zobowiązany i poniekąd zmuszony do rzetelnego współuczestnictwa i wspólnego ryzyka<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Kantor 2000: 72.

<sup>29</sup> Kantor 2000: 73.

<sup>30</sup> Dokładną datę pierwszego wystawienia spektaklu trudno ustalić. Mógł to być początek czerwca 1944 roku. Kantor w rozmowie z Wiesławem Borowskim mówił, że premiera miała miejsce w dniu, gdy dzienniki donosiły pierwsze wieści o lądowaniu aliantów w Normandii. Borowski 1982: 143; Krzysztof Pleśniarowicz, powołując się na rozmowę z Kantorem, twierdzi, że ten wspominał datę 21 czerwca 1944; Pleśniarowicz 1997: 60. Denis Bablet twierdzi, że premiera odbyła się 6 lipca; Bablet 1977. Józef Chrobak, Ewa Kulka i Tomasz Tomaszewski podają, że przedstawienie zagrano jeszcze 24 i 25 lipca 1944 roku; Chrobak, Kulka, Tomaszewski 2004: 68.

<sup>31</sup> Kunowska 2005: 240.

Założeniem Kantora stało się sprawienie, by dramat teatralny odzwierciedlał dramat życia, by doświadczenia aktorów były doświadczeniami widzów. Nawiązujące do antyku dekoracje teatralne z *papier-mâché*, cały sztafaż scenograficzny, „morze ze szmat” itd. byłyby kłamstwem, „obłudną iluzją Itaki” wobec rzeczywistości. Sztuka, którą tworzył Kantor – jak mówił – „nie była ani nie jest wizerunkiem czy odbiciem rzeczywistości – to prymitywna wiara i teoria naturalizmu. Sztuka jest odpowiedzią na rzeczywistość”<sup>32</sup>.

Umieścił aktorów w graciarni, jakiejś rupieciarni zawalonej pakami, ze ścian osypywał się tynk, stara spróchniała deska, znaleziona nad brzegiem rzeki, stare łańcuchy, liny, zabłocone koło od wozu, resztki rusztowań, na których umieszczona była lufa armatnia, krzesło, megafon budowały rzeczywistość teatralną 1944 roku.

Odys odwrócony tyłem, skurczony, stanowi milczącą, nieforemną, nieruchomą bryłę zlewającą się z innymi przedmiotami. Pastuch nadaremnie przemawia do „czegoś”, coraz bardziej niespokojny. To „coś” staje się coraz bardziej niewiadome. Brak odpowiedzi i milczenie przerażające. I nagle na słowo „Troja” zjawia się twarz ludzka nad tą nieforemną masą. Odys daje się poznać Pastuchowi<sup>33</sup>.

Spektakl toczył się, wedle słów Kantora, „w rozpętanym szaleństwie wojny, śmierci i jej przerażające rejony nie podległy

<sup>32</sup> Pleśniarowicz 1999: 31.

<sup>33</sup> Kantor 2000: 88.

ni Rozumowi, ni Zmysłom ludzkim, wtargnęły na terytorium życia i sploty się z nim nierozdzielnie”<sup>34</sup>. Doświadczenie wydarzeń II wojny światowej, przekonanie, że była to epoka niespotykanego w historii ludobójstwa, zadecydowały o koncepcji spektaklu. Odysa Kantor przebrał w mundur współczesnego żołnierza, nadając tym samym postaci cechy aktualności – był taki, jakim można było go widzieć w czasie wojennej codzienności tak samo przez twórców spektaklu, jak i widzów. Odziany w złachmaniony żołnierski szynel, w hełmie zasłaniającym oczy identyfikowany był jako żołnierz Wehrmachtu wracający spod Stalingradu. Mieczysław Porębski, jeden z widzów i współpracowników przy wojennej realizacji *Powrotu Odysa*, we wspomnieniach o Tadeuszu Kantorze, a także w książce *Deska* i innych wypowiedziach pisał:

Iluzja teatralna traci swój czar, powracający Odys Wyspiańskiego staje się zbyt dobrze znanym zmęczonym mordercą w szynelu z okopów i w hełmie Wehrmachtu<sup>35</sup>.

W zamieszczonej w książce rozmowie z Kantorem, artysta sięgając po swoje notatki, przypomina chwilę rozpoczęcia przedstawienia, gdy aktor grający Pastucha siedzi wśród widzów, by po pewnym czasie, zaczynając swoją rolę, zmierzać niepewnie ku jakiejś „kupie łachów” siedzącej na lufie armatniej:

[. . .] rozgląda się, już chce zacząć mówić, nagle spostrzega na armacie siedzącą postać, zainteresowany zapomina, że przed chwilą miał rozpocząć swą rolę, przypatruje się uważnie i woła: – Żebraku!<sup>36</sup>.

Na łamach „Przeglądu Artystycznego” z 1957 roku Porębski pisał:

W *Powrocie Odysa* uśmiechniętym białym maskom<sup>37</sup> greckich kurosów przeciwstawił się brudny szynel i głęboko zasunięty na oczy wehrmachtowski hełm bohatera zarażonego wojną. Gdy Odys brał łuk i toczył



Il. 7. Spektakl *Nigdy tu już nie powrócę*, Kraków 1988, *Odys* – Andrzej Welmiński

nim po zalotnikach, z megafonu (ulicznej szczekaczki) rozlegał się terkot karabinu maszynowego<sup>38</sup>.

Maski greckich kurosów wykonała rzeźbiarka Halina Rosińska<sup>39</sup>, wszystkie były jednakowe. „Maska to antyczna persona, osoba” – aktorzy, gdy mają maski na twarzach, gdy walczą między sobą, są zalotnikami, gdy je zdejmują – siadają wśród widzów – stają się widzami-aktorami. Maska pozwoliła aktorom wyjść spośród publiczności. Świat antyczny jest tu już tylko obrazem, kontrastującym swą „abstrakcją” z tym wszystkim, co rozgrywało się latem 1944 roku w ciasnym pokoju prywatnego mieszkania.

Wizerunek Odysa-zwyciężonego żołnierza Wehrmachtu wracającego spod Stalingradu, Odysa-oprawcy, Odysa-świadka masowych zbrodni, Odysa-szmalcownika, ale też Odysa-ofiary i zaszczutego zbiega (?) w zamysłach Kantora przybliżyła się i oddala w kolejnych „zjawach” nawiedzających jego „mały i ciasny pokój”. Może być „rozpoznawany” jako

<sup>34</sup> Kantor 2000: 95.

<sup>35</sup> Porębski 1997: 80–96.

<sup>36</sup> Porębski 1997: 107.

<sup>37</sup> Porębski 1997: 108: „Chodziło o to, żeby przez pewien moment ci zalotnicy, zwykle łajzy z ulicy, stali się jednak greckimi rzeźbami. Oni je nakładali, kiedy wychodzili na podest i zaczynali przed Odyssem te różne przepychanki”.

<sup>38</sup> Porębski 1957: 23.

<sup>39</sup> Owa rzeźbiarka nazywała się Halina Rosińska. Po wojnie wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Porębski 1997: 108. 8

żołnierz Wehrmachtu i jako polski żołnierz. Grzegorz Niziołek, powołując się na relacje Franciszka Bunscha<sup>40</sup>, który zapamiętał wojennego *Odysa* jako noszącego hełm polskiego żołnierza, w wojskowym płaszczu bez pasa, konstatuje, iż dramat Kantora opowiada także o polskim żołnierzu, „o polskim ojcu, który zjawia się po wojennej katastrofie jako groźny dla najbliższych wrak człowieka”<sup>41</sup>.

Tadeusz Kantor widzi *Odysa* jako szpicla, oprawcę, zastraszonego żołnierza zwyciężonej armii, ale także czyni go tym, poprzez którego odrzucił jako bezużyteczne w obliczu *rozpętanego ludzkiego szaleństwa czasu wojny* owe wszystkie dzieła minionych epok: „fantomy, purystyczne konstrukcje, nieskazitelne formy, ponadczasowe ITAKI, przez które abstrakcja przepływa jak wieczność”. W obliczu okropności wojny i świadomości, co uczyniła z człowiekiem, dokonania minionych epok wydają się unieważnione. Każda dotychczasowa, uznana forma wypowiedzi artystycznej byłaby, wedle przekonania Kantora, tylko „poczuciem winy, bluźnierstwem, profanacją, odstępstwem i wykroczeniem”<sup>42</sup>. Niejednoznaczność figury *Odysa* w dramacie twórcy przedstawienia sprawia, że (współcześnie, wczytując się w partytury Kantora, jego zapiski, rozmowy z nim, wspomnienia uczestników i świadków, analizy badaczy) znajdujemy w tej postaci zbrodniarza i jego ofiarę, postać która jest trupem i skatowanym człowiekiem leżącym pod ścianą, „. . . Żydem, Polakiem i Niemcem”<sup>43</sup>.

„Przesunięcie” wspomnień i relacji osób bezpośrednio zaangażowanych w realizację spektaklu – raz zapamiętujących *Odysa* w hełmie niemieckim (Porębski), innym razem w polskim (Bunsch), splata się z emocjonalnym doświadczeniem czasu: 1944 rok, okupacja niemiecka, wszechobecny terror, strach, zagrożenie życia, czas Zagłady Żydów dziejącej się na oczach Polaków.

Sugestywna siła dźwięków (hałaśliwa melodia marszu, odgłos tupotu nóg w taktie parady wojskowej) wydobywających się z megafonu, zwisającego nad lufą armatnią, przekazujących komunikaty w języku niemieckim, wreszcie towarzyszący wejściu *Odysa* niemiecki marsz wojskowy sprawia, że wszystkie te składowe uczyniły dramat Wyspiańskiego i dramat Kantora realnością codzienności okupacyjnej. *Powrót Odysa* według Kantora nie miał „oderwać” od rzeczywistości,

odsyłając widza w świat Homerowskiego bohatera – był moralną i artystyczną odpowiedzią na aktualne, traumatyczne zdarzenia. Oddziaływanie musiało być tak mocne, że zarówno aktorzy, jak i widzowie zapamiętali mitycznego bohatera *Odysa* wedle własnych odczuć – figurę ambiwalentną, budzącą nienawiść i współczucie, jako żołnierza niemieckiego i polskiego, sprawcę zbrodni i ofiarę, trupa i żywego. Niziołek, podejmując w swym opracowaniu psychoanalityczną recepcję i interpretację *Powrotu Odysa*, przywołuje pojęcie symptomu jako najintymniejszego fragmentu – mówiąc w skrócie – tego, który opowiada „zapamiętaną” prawdę, tworząc tym samym obraz niejasny, zamazany, niekiedy tworząc sprzeczności, ukrywając i ujawniając jednocześnie wyparte lub wypierane doświadczenie<sup>44</sup>. *Odys* odziany w stary i zabłocony szynel, „utrudzony” i upokorzony, skurczony, siada na lufie armatniej tyłem do widzów – jest „bezsztatną masą” – jeszcze jedną ofiarą wojny, niejako „uniwersalną” ofiarą wojny.

I dopiero, gdy padnie słowo „Troja” – z wolna i z trudem podniesie się, odkryje twarz i wyrzuci z siebie słowa: „Odys jestem, wracam spod Troi”<sup>45</sup>.

Uniform żołnierza Wehrmachtu, w który ubrany był *Odys* w spektaklu Kantora, nędza otoczenia, stan zagrożenia – usytuowały dramat między dwoma równoważnie potraktowanymi wydarzeniami: zdobyciem Troi przez Achajów i II wojną światową. „Zestawił więc ze sobą dwa porządki – tradycji kultury (mit / opowieść historyczna) oraz historii”<sup>46</sup>. Według Kantora upadek Troi w odniesieniu do II wojny światowej łączy parabola barbarzyństwa, którego konsekwencjami są kolejne zbrodnie, relatywizacja uzgodnionych wartości. Doświadczenia krańcowe i w jakiś paradoksalny sposób „widowskowe”: okupacja, terror, ludobójstwo – miały wywołać potrzebę podjęcia walki o godność, wrażliwość na piękno, potrzebę zachowania człowieczeństwa. „W 1944, myślę, że po to – trafnie konstatuje Teresa Krzemień – żeby to wszystko utrzymać w formie, a przy okazji «dokonać czynu», jak chce Wyspiański, Kantor wystawia [. . .] *Powrót Odysa*”<sup>47</sup>. Spektakl *Powrót Odysa* był odpowiedzią na katastrofę II wojny światowej, wyrazem przekonania o zmierzchu kultury Zachodu, był też – jak sądzę – wskazaniem tragicznej „uniwersalności” wydarzeń, tylko pozornie, z czasu przeszłego.

<sup>40</sup> Chrobak, Ramut, Tomaszewski, Wilk 2007: 13.

<sup>41</sup> Niziołek 2013: 125. „Bunsch zapamiętał, że to jego brat, Ali Bunsch, wyklejał z papieru *mâché*, hełm *Odysa* na hełmie polskim”.

<sup>42</sup> Kantor 2000: 95–96.

<sup>43</sup> Niziołek 2013: 125.

<sup>44</sup> Por. Soler 2013: 136–152.

<sup>45</sup> Kłossowicz 1991: 117.

<sup>46</sup> Świącicki 2007: 100.

<sup>47</sup> Pleśniarowicz 1999: 95.



W rozmowie z Mieczysławem Porębskim, prowadzonej pod koniec lat 80., Tadeusz Kantor związał swój wojenny spektakl z czasem Teatru Śmierci, z *Umarłą klasą*:

[. . .] knajpiarz zostaje wybrany Odysem, czy nie kolosalna ironia? [. . .] Bo przecież – mówił Kantor – my nie będziemy jeszcze raz grać *Powrotu Odysa*. Nie będziemy grać fikcji, tak jak to się gra w normalnym teatrze, że Odys, że Itaka. . . My będziemy grać to w szkolnej klasie, grać to będą wszyscy ci łachmaniarze, którzy już tam w tej szkole byli, ale nie nauczyli się roli<sup>48</sup>.

Odys konspiracyjnego Teatru Podziemnego Tadeusza Kantora stał się pierwotną figurą tego, który po wojennej katastrofie zjawia się jako strzęp człowieka, ktoś zdeprawowany na zawsze, zarażony śmiercią (il. 7). Kantor do swego wojennego Odysa będzie wracał w Teatrze Śmierci, powierzając mu rolę knajpiarza (*Umarła klasa*), kelnerów–oprawców, pancernych wiolinistów, rekrutów (*Wielopole, Wielopole*), Wielkiego Geometry (*Gdzie są niegdysiejsze śniegi*). . . – wszyscy oni „Będą wiedli swoje życie gdzieś po kątach”<sup>49</sup>.

Odwołując do współczesnych doświadczeń, obecnych konfliktów wojennych, możemy odnieść figurę Odysa do reakcji żołnierzy, weteranów wojen na świecie, uczestników i świadków skrajnie stresujących wydarzeń, przekraczających ich zdolności do podjęcia normalnego życia.

## Bibliografia

- Bablet 1977 = Denis Bablet (red.), *Le Théâtre de la Mort*, Lausanne 1977
- Stanford 1963 = William Bedell Stanford, *The Ulysses theme: a study in the adaptability of a traditional hero*, ed. by Basil Blackwell & Mott Ltd., Oxford 1963: 79
- Blum 1946 = Helena Blum, *Teatr Tadeusza Kantora*, „Odrodzenie” 1946, 35: 8
- Blum 1974? = Helena Blum, *Teatr Tadeusza Kantora (1974?)*, [w:] *Grupa Krakowska (dokumenty i materiały)*, cz. I, Kraków 1991: 13
- Chrobak, Kulka, Tomaszewski 2004 = Józef Chrobak, Ewa Kulka, Tomasz Tomaszewski (red.) „Powrót Odysa” i *Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, Kraków 2004: 68
- Chrobak, Ramut, Tomaszewski, Wilk = Józef Chrobak, Katarzyna Ramut, Tomasz Tomaszewski (red.), *Kunstgewerbeschule 1939–1943 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, Kraków 2007: 13

- Homer 1983 = Homer, *Iliás*, przekł. Juliusz Słowacki, Stanisław Wyspiański, (oprac.) Leon Sternbach, Jan Nowakowski, Warszawa 1983: 1–492
- Kantor 1984 = Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków-Wrocław 1984: 109–113
- Kantor 2000 = Tadeusz Kantor, *Teksty o latach 1938–1974. Metamorfozy*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 2000: 93
- Kłossowicz 1991 = Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991: 11
- Krakowski 1990 = Piotr Krakowski, *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, „Teatr” 1990, 7: 10
- Kunowska 2005 = Jolanta Kunowska (red.), *„Zostawiam światło, bo zaraz wrócę” – Tadeusz Kantor we wspomnieniach aktorów*, Kraków 2005: 240
- Niziołek 2013 = Grzegorz Niziołek, *Polski Teatr Zagłady*, Warszawa 2013: 120
- Pleśniarowicz 1997 = Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku, A to Polska właśnie*, Wrocław 1997: 60.
- Pleśniarowicz 1999 = Krzysztof Pleśniarowicz (red.), *Hommage à Tadeusz Kantor*, Kraków 1999: 31
- Porębski 1957 = Mieczysław Porębski, *Iluzja. Przypadek. Struktura (w związku z ostatnimi i dawniejszymi pracami Tadeusza Kantora)*, „Przegląd Artystyczny” 1957, 1: 23
- Porębski 1997 = Mieczysław Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997: 157
- Soler 2013 = Colette Soler, *Paradoksy symptomu w psychoanalizie*, „Teksty Drugie”, 2013, 6: 136–152
- Święcicki 2007 = Klaudiusz Święcicki, *Historia w teatrze Tadeusza Kantora*, Poznań 2007: 96
- Wyspiański 1903 = Stanisław Wyspiański, *Homerowej Iliady. Pomór – gniew*, red. S. Wyspiański, Drukarnia Uniwersytecka, Lwów: 1903

## Źródła internetowe

- wyspiański iliada — wyszukiwanie (bing.com)
- search?q=wyspiański+iliada&q&qs=NWU&pq=wyspiański+“iliada”&sc=6-19&cvid=6B917147CFFF4CD7B1D0DA3F34F653BF&FORM=QLH&sp=1 [26.8.2022].

<sup>48</sup> Porębski 1997: 122.

<sup>49</sup> Kantor 2004: 276.

## Summary

### “*Odysseus I am, returning from Troy . . .*” : Tadeusz Kantor and his perception of the ‘*Odyssey*’

The ‘*Odyssey*’ is the central myth of our/European spiritual path. In 1944, in German-occupied Kraków, Tadeusz Kantor staged the drama by Stanisław Wyspiański (1869–1907) *The Return of Odysseus*. Kantor planned to stage this drama at the Railway Station in Kraków, crowded with German soldiers and police. At that time the Nazis were in full retreat, and Kantor envisaged Odysseus as a soldier coming home by train following the German surrender at Stalingrad. The timeliness of *The Return of Odysseus* in 1943–1944 was confirmed by reports of successive defeats of German troops. Neglected, dirty, populated with refugees and homeless people, the train station – in Kantor’s vision – became the only possible place in which the individual one can mingle with the anonymous crowd while remaining anonymous himself. The artist depicted Odysseus as the embodiment of the war criminal, a traitor, an informer – as both perpetrator and victim. In the reality of war, “the era of the crematorium ovens” there is no Ithaca, there is no reality – the world has been reduced to *reality of the lowest order*; it has become a trap. An important object was a dummy cannon barrel. The illusion of theater, its safe “conventionality”, lost its *raison d’être* under conditions of the occupation. Ulysses/Odysseus must truly return. Kantor’s idea was to make the theatrical drama reflect the drama of life, to make the actors’ experience the same as that of the audience. The return of Odysseus, according to Kantor, was not meant to “detach” from reality, sending the viewer back to the world of the Homeric hero – it was an ethical and artistic response to current traumatic events. Kantor was to return to his wartime Odysseus in his Theatre of Death, entrusting him with the roles of the inn-keeper (*The Dead Class*), the waiters-turned-guards, the armored violinists and the recruits (*Wielopole, Wielopole*), and The Great Geometer (*Where Are the Snows of Yesteryear*).