

Anna Królca

Kantor jako wizjoner ciała

Miejscem wspólnym dla Kantora i tańca byłoby z pewnością zainteresowanie ciałem performerów, uznanie go jako swoisty materiał do tworzenia, który wbrew temu, że jest fizyczne i wydawałoby się ograniczone – można jednak modyfikować. Takie podejście do cielesności jest bliskie sztukom wizualnym, z których wywodził się Kantor, student Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. To podejście wprowadzało zupełnie nowe postrzeganie roli ciała aktora i samego performerów dla polskiej sztuki scenicznej. W latach 80. i 90., takie ujęcie wobec cielesności stawało się coraz częstszym znakiem spektakli tanecznych w przestrzeni zagranicznej praktyki choreograficznej i szerzej – w przestrzeni sztuk performatywnych – na przykład we flamandzkim tańcu. Wówczas w Belgii i Holandii poprzez systemowe rozwiązania instytucjonalne taniec, sztuki wizualne i teatr – dyscypliny, które wcześniej funkcjonowały obok od siebie zaczęły istnieć wspólnie w obszarze sztuk performatywnych. Zaczęto wykorzystywać wspólne i anektować nowe strategie tworzenia. Dzięki połączeniu tych form i ich języków znacznie powiększył się zakres możliwości wizualizacji ciała na scenie. Ciało przestawało funkcjonować jako całość i jako znak semantyczny, stawało się jednym z wielu materiałów, które wykorzystuje artysta w procesie tworzenia. W latach 90. ten proces nabrał wielkiego rozpędu. Patrząc na ramy historyczne tworzenia Kantora, wydaje się, że jego twórczość antycypuje ten proces i można w niej odnaleźć środki wychodzące poza wąsko rozumiane gatunki i dyscypliny.

Co więcej, Kantor jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na znaczenie procesu twórczego. Deklarował, że dzieło ma strukturę otwartą, że ulega przekształceniom, zmianom.

Ze współczesną choreografią Kantor stykał się tam, gdzie przybierała ona formy awangardowe, niekonwencjonalne i graniczne, nie wynikające wprost z tradycji tanecznych, ale jednak włączone do procesu jej przemian i ciągu historycznego (tak było z fascynacją *Baletem triadycznym* i *Tańcami Bauhausu* Oskara Schlemmera). I choć Kantor zrażony był do tradycyjnego baletu sztucznością i zamiłowaniem do blichtru, to jednak zafascynował się awangardowymi pracami tanecznymi (nie tylko!) Oskara Schlemmera – rzeźbiarza, malarza, który przeszedł do historii jako twórca baletów mechanicznych i tańca abstrakcyjnego.

Zainteresowanie Kantora Bauhausem oraz konstruktywizmem było symptomatyczne dla wczesnego etapu jego twórczości i – co znamienne – powróciło pod koniec jego drogi twórczej, przy Cricotagu *Maszyna Miłości i Śmierci*, którego premiera odbyła się w 1987 roku w ramach Documenta 8 w Kassel. Ślady fascynacji pracami Schlemmera można odnaleźć w *Śmierci Tintagilesa* (1938), *Balladynie* (1943) i *Powrocie Odysa* (1944) oraz – jak sądzę – nawet w idei bio-obiektu, w połączeniu żywego organizmu z przedmiotem codziennym.

We wspomnianym, wczesnym, okresie w teatrze Kantora wyraźne jest myślenie o ciele performerów jako materiale, i to materiale abstrakcyjnym. W *Śmierci Tintagilesa*, przedstawieniu opartym na dramacie symbolicznym Maeterlincka o porwaniu chłopca, postacie zyskiwały wymiar symboliczny właśnie poprzez formalne, abstrakcyjne kostiumy, będące uproszczonymi kształtami geometrycznymi o wyraźnych barwach czerni, szarości i złota. Kantor sięgnął po formę teatryku marionetkowego, który nazwał Efemerycznym (i Mechanicznym) Teatrykiem Lalek. Wiadomo było, że sam manekin jako taki nie znajdował się w polu jego zainteresowań -

siegnął on po tekst Maeterlincka ze względu na fascynację konstruktoryzmem, Bauhausem i Schlemmerem. Ta fascynacja trwała jeszcze przez kilka lat. Mieczysław Porębski wspomina „Balladynę” jako : „[...] pewne reminiscencje schlemmerowskiego Bauhausu – kręglowate kostiumy Kirkora czy Grabca, pewna baletowość ich ruchów, z drugiej zaś strony surreálną, wziętą jakby od Arpa aura wizerunku Goplany, ruchliwość przywodzących na myśl Juana Miró jej akolitów”.

Sama idea kostiumu, który przekształca rzeczywistość nie tylko ciało aktora będzie mu towarzyszyła też później w Teatrze Śmierci. Całą galerię postaci, zrośniętych z przedmiotami zgodnie z ideą bio-objektu (współcześnie może nazwalibyśmy je instalacjami) znajdziemy w *Niech szczeną artyści*: Wisielec z Szubienicą-Ustępem, Świętoszka z Klęcznikiem i Różanicem, Osobnik Myjący Brudne Nogi w Ordynarnym Cebrzyku, Pomywaczka Wulgarna ze Swoim Zlewem i Dziwka z Kabaretu ze Swoim Ciałem.

Pierwszy ze sposobów choreograficznego czytania przedstawień teatralnych Kantora odnosi się do jego pierwszych konstruktoryzycznych spektakli i jest nawiązaniem do zapoczątkowanej przez balety mechaniczne Schlemmera linii abstrakcyjnego, formalnego tańca.

W późniejszej twórczości Kantora, w okresie „Teatru Śmierci” już w innym kontekście pojawiają się wątki choreograficzne. Wtedy można je łączyć z eksploatacją idei ciała społecznego postrzeganego jako archiwum, w którym została „ulokowana” pamięć indywidualna oraz kulturowa. W historii tańca ten rodzaj narracji somatycznej jest związany z teatrem tańca (*Tanztheater/ Dance Theater*), wspartym na ideach niemieckiego tańca ekspresyjnego. Ikoną *Tanztheater* stała się twórczość Piny Bausch, i tu podobieństwa pomiędzy jej dziełem a Kantorem śmiało wykraczają poza genealogię zbliżając się w optyce przedstawiania rzeczywistości, a nawet nie zawahałabym się dodać – i w sposobie odczuwania przez nich świata. To doświadczenie obcych sobie twórców, z różnych zakątków świata i innych pokoleń – ku zaskoczeniu – jest wspólne, ponieważ zostało ufundowane na doświadczeniu braku, nieobecności lub straty.

Są możliwe dwie (jeśli nie trzy – gdyby jeszcze uwzględnić sposób funkcjonowania ciała w Teatrze Happeningowym Kantora) zupełnie odrębne drogi historycznego czytania wątków choreograficznych w twórczości Kantora. Ten skrótowy historyczny przegląd nie zamyka jednak tematu. Cieleśność aktorów Teatru Cricot 2, performatywny charakter działań aktorów, performans, zniesienie radykalnej różnicy pomiędzy próbą a spektaklem czynią Kantora niezwykle atrakcyjnym twórcą dla współczesnych choreografów. Coraz częściej młode pokolenie choreografów odwołuje się do Kantora, szukając w jego spuściźnie inspiracji do tworzenia. Mimo braku opracowania treningu fizycznego, który mógłby się wydawać kluczowy w praktyce ruchowej tancerzy, teatr Kantora stanowi bardzo atrakcyjny dla nich rezerwuar. Dzieje się tak między innymi dzięki świadomości jego twórcy, że aktor nie może zapomnieć, że mówi rękami, stopami, całym swoim ciałem dużo więcej niż twarzą czy głosem, czyli że istotny jest plastyczny wymiar ciała wraz z całym jego systemem wyrazu.