



OBRAZ, ŚMIERĆ I MANEKIN.

HANS BELTING, TADEUSZ KANTOR,
GORDON CRAIG

MARIA OLEJARIK

Obraz, śmierć i manekin.

Hans Belting, Tadeusz Kantor, Gordon Craig

Hans Belting w tekstach *Obraz i jego media. Próba antropologiczna i Miejsce obrazów*¹ dowodzi, że prawdziwym miejscem obrazów jest nasza świadomość oraz pamięć, ale żeby mogły one zaistnieć tu i teraz potrzebują swojego medium, którym mogą być nasze własne ciała (jako wytwarzające wewnętrzne obrazy lub odbierające zewnętrzne)² lub inne „ciała obrazów” – ich materialne nośniki: obraz malowany na płótnie, fotografia, film itp., dzięki którym „wspominamy”. W tej konieczności posiadania przez obraz medium, które nie jest tożsame z tym, co obrazuje, a jedynie z tym co reprezentuje, przywołuje w umyśle, w pamięci, można dostrzec analogię z postawą twórczą Tadeusza Kantora. Szczególnie w jego koncepcji Teatru Śmierci przedstawionej w manifeście poprzedzającym prapremierę spektaklu *Umarła klasa*, opublikowanym po raz pierwszy w 1975 r. pod tytułem *Teatr śmierci*. Wprawdzie myśl Kantora została spisana na potrzeby

teatru, ale jak sam Δ RTysta pisze, „rozważania wyprowadzam z terenu teatru, ale odnoszą się one do całości sztuki aktualnej”³.

Media rozumiane są przez Beltinga jako *media* – *nośniki, ciała obrazów*, bez których obraz nie mógłby zostać zobaczony. Przy tym ważne jest, żeby medium wyraźnie różniło się od obrazu: „[...] obrazy muszą być odróżniane od prawdziwych ciał i dlatego irytują nas na przykład lalki woskowe, w których zat Δ RTa zostaje granica między żywym ciałem i sztucznym (m Δ RTwym) tworzywem obrazu”⁴. Obraz według niego „odnosi się do tego co nieobecne, czego sam jest obrazem”⁵. Tym wyrażeniem jedynej prawdziwej nieobecności staje się dla Kantora tworzenie obrazu człowieka przez przywoływanie umarłych.

Kantor zafascynowany konceptem „nadmarionety” Gordona Craiga zauważył, że manekin w teatrze może dużo lepiej obrazować człowieka i jego jedyną realną i powszechną kondycję, jaką jest śmierć, niż sam człowiek – aktor. Człowiek według Craiga jest zbyt naturalny, „jest obcym wtrętem w abstrakcyjnej strukturze dzieła sztuki”⁶. Craig, a za nim Kantor, uważają więc, że aby wywołać wstrząsający obraz ludzkiej kondycji w umyśle człowieka potrzebna jest jego atrapa, ponieważ obrazem człowieka nie może być sam człowiek, bo obraz nie może być tożsamy z tym, co obrazuje. Dlatego właśnie uprawianie teatru przy pomocy żywych aktorów naśladowujących rzeczywistość nie przynosiło efektów, nie wywoływało w widzu wspomnień, które by doprowadzały aż do łez, jak by tego chciał Δ RTysta. Kantor intuicyjnie doszedł więc do rozróżnienia na medium i obraz, o którym pisze Belting, i z całą świadomością stosował to rozróżnienie tworząc teatr. Śmierć była dla niego nie tylko kondycją współczesnego człowieka (jako że obiektywnie dotyczy wszystkich), ale także jedynym możliwym sposobem wyrażenia życia: „życie można wyrazić w sztuce jedynie

1 H. Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna i Miejsce obrazów*, „ Δ RTium Quaestiones” 11 (2000), s. 295-338.

2 H. Belting, *Obraz i jego media*, s. 310.

3 T. Kantor, *Teatr śmierci*, w: tenże, *Pisma*, oprac. K. Pleśniarowicz, t. 2: *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław – Kraków 2005, s. 13-22.

4 H. Belting, *Obraz i jego media*, s. 308.

5 Tamże, s. 310.

6 T. Kantor, *Teatr śmierci*, s. 13.

przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez pozory, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU⁷. Jest to radykalne spostrzeżenie, że aby uwolnić się od jakiegokolwiek formy prostego naśladownictwa, które by przez swą naturalność uniemożliwiało wywoływanie obrazów, tylko po prostu by się działo, trzeba w sztuce nie wiernie odtworzyć życie, a znaleźć jego ekwiwalent, stworzyć inną rzeczywistość, równoległą do życia i zarazem wzbudzającą wspomnienia u każdego człowieka. Musi zostać zachowana wyraźna granica pomiędzy żywym ciałem a sztucznym obrazem, o której pisał Belting. Takim ekwiwalentem życia dla Kantora okazała się Śmierć:

Z tej płaszczyzny ludzkiej kondycji dokonać wielkiego ODRÓŻNIENIA, stokroć trudniejszego, niemal niewyobrażalnego, bo aby stać się odróżnieniem, winno przekroczyć granicę kondycji ludzkiej. Rozwiązanie narzuca się samo, niemal automatycznie. Przyniosło je pojęcie ŚMIERCI i jej kondycja⁸.

Craig, dostrzegając wARTOŚĆ manekinów, żądał całkowitego usunięcia aktora z teatru. Kantor nie zgadzał się z nim: „Craigowska idea zastąpienia żywego aktora manekinem, tworem sztucznym i mechanicznym – w imię zachowania doskonałej spoistości dzieła sztuki – stała się dzisiaj nieaktualną⁹. W XIX i XX wieku, czasie techniki, w którym pojawiła się „maniakalna pasja wynaleźni MECHANIZMU przewyższającego perfekcją i bezwzględnością ulegający słabościom organizm ludzki¹⁰, w sztuce powstały nurty takie jak abstrakcjonizm, konstruktywizm, świat bezprzedmiotowy, funkcjonalizm. Sztuka umysłowa, racjonalistyczna, sztuka abstrakcyjnego tworzenia według Kantora jednak nie działa już dzisiaj silnie, a to przez „pojawienie się pojęcia REALNOŚCI »GOTOWEJ«, wyrwanej z życia – i możliwości ANEKTOWANIA jej, WINTEGROWANIA w dzieło sztuki przez DECYZJĘ,

GEST lub RYTUAŁ¹¹ – mowa tu o nurtach dadaizmu, happeningu itp., które weszły w świat sztuki bardzo szeroko, na trwałe zmieniając jej znaczenie. Kantor nie postulował używania w teatrze manekinów jako takich, ale jako „modeli dla aktora” – wzorów do naśladowania. WARTO przytoczyć tutaj końcową konkluzję manifestu *Teatru śmierci*, która bardzo obrazowo tłumaczy, jak działa na widza w teatrze aktor grający manekina jako człowieka lub też człowieka wyglądającego i zachowującego się jak marionetka:

Spróbujemy uzmysłwić sobie tę fascynującą sytuację: NAPRZECIW tych, co zostali po tej stronie, staną CZŁOWIEK ŁUDZĄCO PODOBNY do nich, a mimo to (przez jakąś tajemniczą i genialną »operację«) nieskończenie ODLEGŁY, wstrząsająco OBCY, jak UMARŁY, odcięty PRZEGRODĄ niewidzialną – a niemniej straszliwą i niewyobrażalną, której sens prawdziwy i GROZA jawi się nam jedynie we ŚNIE. Jak w oślepiającym świetle błyskawicy ujrzeli nagle jaskrawy, tragicznie cyrkowy OBRAZ CZŁOWIEKA, jakby zobaczyli go PO RAZ PIERWSZY, jakby ujrzeli SIEBIE SAMYCH. Był to na pewno WSTRZĄS, można by powiedzieć, metafizyczny. Ten żywy wizerunek CZŁOWIEKA wynurzającego się z mroków, jakby nieustannie idącego przed siebie – był przejmującym PRZEKAZEM jego nowej KONDYCJI LUDZKIEJ, tylko LUDZKIEJ, z jej ODPOWIEDZIALNOŚCIĄ i z jej tragiczną ŚWIADOMOŚCIĄ, mierzącą jego LOS skalą nieubłaganą i ostateczną, skalą ŚMIERCI.¹²

Pomysł ten Kantor wykorzystywał w praktyce, między innymi w chyba najgłośniejszym jego przedstawieniu *Umarła klasa*. Aktorzy o nieruchomych twarzach, które mówiły automatycznie, jak lalki, nosili na plecach manekiny. Postaci te mają odwoływać się do obecnych u każdego człowieka wspomnień ze szkolnej ławki, w których zasiadali

7 Tamże, s. 16.

8 T. Kantor, *Pierwszy aktor*, w: *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, s. 426.

9 T. Kantor, *Teatr śmierci*, s. 14.

10 Tamże.

11 Tamże, s. 15.

12 Tamże, s. 19.

razem z innymi, umarłymi już ludźmi. Rola wspomnienia jest tu bardzo ważna. Kantor chce stworzyć medium, mówiąc językiem Beltinga, dla obrazu-wspomnienia, posługując się nie wiernym naśladowaniem rzeczywistości wspomnianej, ale dla zobaczenia jej na nowo, z całą siłą; posługuje się atrapami szkolnych dzieci i klasy, uzmysławiając jej nieobecność, a przywołując jej obraz.

Obraz we wspomnieniu to jednak nie tylko domena wizualności. Jak poetycko pisze Tadeusz Kantor:

„Wspomnienie żyje poza zasięgiem naszego wzroku,
rodzi się, rozrasta w rejonach naszego uczucia
iwzruszenia.
I płaczu”¹³.

Myślę, że podobnie sądził Belting. Właściwe obrazy, które są zakorzenione w człowieku, nie opierają się jedynie na kolekcjonowanych w pamięci projekcjach wizualnych, ale na zapamiętanych wzruszeniach, na skojarzeniach z odczuciami. Oglądając zdjęcie zmarłej matki, historyk wywoływał u siebie serię poruszeń, wspomnień radości i smutku. Hans Belting bardzo wiele pisał o tym, czym jest obraz i jego medium. Można by szeroko przedstawić jego wielowątkowy zamysł, jednak ten esej ma na celu jedynie pokazanie pewnych intuicyjnych zbieżności żyjącego jeszcze niemieckiego historyka sztuki ze stosunkowo niedawno zmarłym polskim **ART**ystą. Belting i Kantor widzą w obrazie, jako w substancji zakorzenionej w ludzkiej pamięci i świadomości, źródło i początek sztuki.¹⁴ Na zakończenie jeszcze jeden obszerny cytat z Hansa Beltinga, w którym metodolog odkrywając genezę obrazu dochodzi także do jego istoty:

W moim ujęciu źródło wynalezienia obrazu tkwiło w doświadczeniu śmierci i w kulcie przodków. Zmarły wymieniał swoje utracone ciało na obraz, by za jego pomocą pozostawać wśród żywych. Z kolei

obraz, żeby zrealizować tę wymianę, potrzebował sztucznego ciała. W swoim medium związany był zarówno z ciałem, które reprezentował jako sobowtór, jak też z żywymi ciałami, które sam postrzegał. Obraz był medium między życiem a śmiercią. Jego rola realizowała się w większym stopniu w *zastępowaniu*, a niżeli w *podobieństwie*. Mówię tutaj o archetypie obrazu, który dostarcza jednak modelu dla całego późniejszego doświadczenia obrazu¹⁵.

¹³ T. Kantor, *Klasa szkolna*, w: tegoż, *Pisma*, t. 2, s. 26.

¹⁴ „Nagle odkryłem jego [wspomnienia – przypis autora] tajemniczą, niewyobrażalną siłę, odkryłem, że jest żywiołem, który potrafi niszczyć i tworzyć, że stoi u początku kreacji, stworzenia. U początku sztuki. Wszystko nagle stało się jasne, jakby otwarto się liczne drzwi na dalekie, nieskończone przestrzenie i pejzaże. Tamże, s. 25.

¹⁵ Belting, *Obraz i jego media*, s. 309.