

KATARZYNA OSIŃSKA
Instytut Sławistyki
Polska Akademia Nauk, Warszawa

METAMORFOZY *BUDY JARMARCZNEJ*:
ALEKSANDR BŁOK – WSIEWOŁOD MEYERHOLD
– TADEUSZ KANTOR

Słowa kluczowe: buda jarmarczna, symbolizm, kryzys realności, iluzja-deziluzja, teatr jako gra (игровой театр)

Keywords: puppet show, symbolism, reality crisis, illusion-disillusion, theatre as play

Buda jarmarczna jest wieczna. Jej bohaterowie nie umierają. Zmieniają jedynie oblicze, przybierają nową postać.

Wsiewołod Meyerhold¹

[...] *od Umarłej klasy to zaczyna być taki teatr, który ja określam „Buda jarmarczna” [...]*

Tadeusz Kantor²

„Premiera *Budy jarmarcznej* Aleksandra Błoka w inscenizacji Meyerholda zapoczątkowała nową linię rozwoju teatru w naszym [XX – K.O.] stuleciu, choć na Zachodzie, niestety, mało kto zdaje sobie z tego sprawę. Po *Budzie jarmarcznej* można w twórczości Meyerholda wyodrębnić następujące etapy: pantomimy, próby kabaretu, daleki refleks arlekinady w *Don Juanie*³, Studia na Borodinskiej⁴,

¹ W. Meyerhold, „Buda jarmarczna”, in idem, *Przed rewolucją (1905-1817)*, ed. J. Koenig, trans. A. Drawicz et J. Koenig, not. A. Fiewralski (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988), 169.

² Zapis magnetofony spotkania z Tadeuszem Kantorem w PWST w Warszawie, 22 lutego 1990. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, maszynopis, 18.

³ Premiera *Don Juana* Moliera w reżyserii Meyerholda i scenografii Aleksandra Gołowina odbyła się na scenie Teatru Aleksandryjskiego w Petersburgu w 1911 roku.

⁴ Na temat tego Studia, działającego pod kierunkiem Meyerholda w latach 1913-1917 w Petersburgu/Piotrogradzie, w polskiej literaturze przedmiotu vide: K. Osińska, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003), 191-230.

czasopisma „Miłość do Trzech Pomarańczy”, wieczór Błoka na początku 1914 roku (*Buda jarmarczna* i *Nieznajoma*). I wreszcie imponujące zwięźczenie tematu – w *Maskaradzie*⁵, w wesołym *Lesie*⁶, w groteskowym *Rewizorze*⁷ – pisała w artykule na temat arlekinady w sztuce XX wieku Tatiana Baczelis⁸. Dodajmy, że oddziaływanie *Budy jarmarcznej* ujawniło się w przedstawieniach, ale też refleksjach Meyerholda na temat teatru zanotowanych w dwóch artykułach programowych pod tym samym tytułem: *Buda jarmarczna* (Балаган). Pierwszy z nich opublikowany został przez Meyerholda w jego autorskim tomie *O teatrze* (1913)⁹; drugi zaś, mniej znany, reżyser napisał wraz ze swym asystentem Jurijem Bondim¹⁰. Podczas gdy dramat Błoka, w który wpisana została sceniczna wizja jego realizacji, miał wpływ na zmianę postrzegania kluczowych relacji, na których wspiera się struktura przedstawienia teatralnego: scena – widownia, aktor – postać sceniczna (czy też, mówiąc językiem semiologii, zmiany dokonały się wewnątrz modelu aktancyjnego¹¹), to teksty Meyerholda, zwłaszcza pierwszy z nich, odegrały doniosłą rolę w uformowaniu się polemicznego wobec tradycji XIX-wiecznej rozumienia aktorstwa i teatralności. Meyerhold w swych tekstach postulował odwrót od teatru podporządkowanego literaturze, sięganie do dawnych konwencji teatralnych (w tym do komedii dell'arte), do tak zwanych gatunków „niskich” bądź ludowych, do groteski oraz przywracał – w aktorstwie – „kult cabotina”, czyli (z francuskiego) wędrownego komedianta, bliskiego krewnego mima, histriona, zonglera, mistrza techniki aktorskiej¹². Owo odwołanie do tradycji dawnych epok teatralnych przyczyniło się do odrodzenia teatralności, rozumianej jako „gęstość znaków”, jako „teatr minus tekst”¹³.

W języku rosyjskim powstał w drugiej połowie XX wieku termin *узровой meamp*. Polskie: „teatr jako gra” nie oddaje w pełni sensu tego określenia,

⁵ Premiera *Maskarady* Lermontowa w Teatrze Aleksandryjskim – w reżyserii Meyerholda i scenografii Gołowina – odbyła się w 1917 roku.

⁶ Premiera *Lasu* Ostrowskiego w Teatrze im. Meyerholda w Moskwie odbyła się w 1924 roku.

⁷ Premiera *Rewizora* w Teatrze im. Meyerholda – 1926.

⁸ Т. Бачелис, *Гамлет и Арлекин. Сборник статей* (Moskwa: Аграф, 2007), 249. Wszystkie tłumaczenia cytatów z języka rosyjskiego moje – K.O., o ile nie zaznaczono inaczej. W literaturze polskiej zwraca uwagę opracowanie tego tematu w książce Izabelli Malej, *Syndrom Budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady: A. Błok i A. Biely* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002).

⁹ Polski przekład ukazał się w tomie: W. Meyerhold, *Przed rewolucją (1905-1917)*, 148-178.

¹⁰ В. Мейерхольд, Ю. Бонди, „Балаган”, *Любовь к трем апельсинам*, no. 2 (1914); współczesny przedruk: *Балаган, часть I: Материалы стенограмм либоратории режиссеров и художников театров кукол*, ed. И. Уваровая (Moskwa, 2002), 64-68.

¹¹ Vide P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, trans. et ed. S. Świątek (Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998), 299-303.

¹² Vide W. Meyerhold, *Przed rewolucją*, 152.

¹³ Vide P. Pavis, op. cit., 545. Pavis, definiując pojęcie teatralności, odwołuje się m.in. do R. Barthes'a.

oznaczającego najogólniej te kierunki w teatrze dwudziestowiecznym, które dystansowały się wobec teatru prawdopodobieństwa życiowego, „imitującego” rzeczywistość czy też pragnącego ją wskrzesić (tak przyjęło się określać ten rodzaj reprezentacji, z jakim spotykamy się na przykład w teatrze Stanislawskiego) na rzecz autonomizacji języka teatralnego, za pomocą którego rodzi się przedstawienie odłączone od rzeczywistości: przedstawienie zamiast rzeczywistości. Twórcy tego terminu, pedagog Michał Butkiewicz oraz reżyser Anatolij Wasiljew, akcentowali potrzebę stworzenia wykładni tego typu teatru, odwołującego się do „struktur gry” zarówno na poziomie inscenizacji tekstu, relacji między sceną a widownią, jak i kreacji aktora¹⁴. Ten typ teatru odwołuje się do rozmaitych epok teatralnych przeszłości, zdominowanych przez pierwiastek czystej teatralności, a jeśli chodzi o rodzime tradycje – m.in. do twórczości Wsiewołoda Meyerholda, Aleksandra Tairowa czy Jewgienija Wachtangowa.

Buda jarmarczna nie tylko aktualizowała komedię dell’arte, czyli sprzyjała „reteatralizacji” teatru. To w niej i dzięki niej narodziło się rozumienie „teatru jako gry” – ta kategoria będzie ożywiać wszystkie te zjawiska i kierunki, które scenę traktują jako przestrzeń, rządzącą się własnymi prawami. Przy czym w przebiegającym przez cały wiek XX podziale, zakładającym istnienie dwóch typów reprezentacji: pierwszego, kiedy – w zgodzie z tradycją realizmu – dochodzi niejako do zdublowania rzeczywistości na scenie, i drugiego, oznaczającego całkowitą autonomizację języka scenicznego (czego skrajny przykład będą stanowiły zjawiska spod znaku awangardy), *Buda jarmarczna* zajmuje miejsce pośrednie. Ani nie dubluje rzeczywistości, ani nie stanowi autonomicznej gry, wolnej od jakichkolwiek zobowiązań wobec świata przedstawianego. *Buda jarmarczna* lokuje się na przecięciu tych dwóch sytuacji: między skonwencjonalizowanym teatrem masek a teatrem odnoszącym się do rzeczywistości. Pod maskami rozpoznawano bowiem prawdziwe postaci, wzięte z życia: w osobach Pierrota, Kolombiny, Arlekina – Aleksandra Błoka, Lubow Mendelejewą, Andrieja Biełego; pod postaciami Mistyków – Siergieja Sołowjowa i innych poetów-symbolistów. Ten krótki dramat liryczny można także potraktować jako metatekstowy komentarz do samej istoty teatru: do tego, czym jest teatralna iluzja rozumiana w kategorii „podwójnej gry”: odwołująca się do odczucia, że to, co widzimy na scenie, jest tylko przedstawieniem, i zakładająca „bezustanną grę opartą na dialektyce przeciwieństw *iluzja/deziluzja*”¹⁵. Do owej gry przeciwieństw Błok wprowadził elementy, które jawnie burzyły spójność świata przedstawionego, wytrącając widza z jego nawyków percepcyjnych. Owa gra między tworzeniem iluzji i jej podważaniem bez wątpienia inspirowała do poszukiwań zarówno Meyerholda, jak – od końca lat trzydziestych – Tadeusza Kantora.

¹⁴ Vide M.M. Буткевич, *К игровому театру. Лирический трактат* (Москва: ГИТИС, 2005).

¹⁵ P. Pavis, op. cit., 192.

Buda jarmarczna – pierwszy utwór z cyklu krótkich dramatów lirycznych – powstała w 1906 roku, w okresie rozczarowania Błoka „mistycznym anarchizmem” (postulowanym przez Gieorgija Czulkowa) i jego polemiki z młodszymi symbolistami, a przede wszystkim z ich ideowym przywódcą – Wiaczesławem Iwanowem, obejmującej relację między sztuką a religijnością. Jeśli we wczesnym okresie twórczości Błok w swych poglądach na teatr (poprzestał na tej dziedzinie jego twórczości) przyjmuje koncepcję „sceny-świątyni”, to w 1906 roku notuje w dzienniku: „Prawdziwa sztuka w swoich dążeniach nie jest tożsama z religią”¹⁶. Kwestie, dotyczące kryzysu Błoka, jego sporów z Iwanowem i symbolistami, były wielokrotnie komentowane, dziś można przyjąć, iż Błok, nie zrywając radykalnie z pojmowaniem sztuki w kategoriach transcendentálnych, nie odrzucając teurgicznych jej funkcji, w *Budzie jarmarcznej* dał wyraz swej niechęci do egzaltowanych i zbyt dosłownych prób wpisywania jej w kontekst religijny. Wyrazem owej niechęci stały się w dramacie postaci „Mistyków Obojga Płci w surdutach i modnych sukniach, a potem w maskach i strojach maskaradowych”¹⁷, odczytanych już przez współczesnych jako parodystyczne przedstawienie uczestników salonów petersburskich, oraz prowadzonych tam dyskusji.

Poza Mistykami oraz ich Przewodniczącym (Przewodniczący Zgromadzenia Mistyków) w dramacie pojawiają się postaci z komedii dell’arte: Kolombina, Pierrot, Arlekin, a także: Trzy Pary Zakochanych, Pajac, wreszcie – Autor. Do swojej „budy jarmarcznej” poeta wprowadził zatem zakamuflowane – pod maskami Mistyków – postaci z otaczającego go świata, umieszczając je w tym samym porządku, co postaci pochodzące z „archiwum” zapomnianej w XIX wieku konwencji teatralnej – komedii dell’arte. Między nimi krążyła postać Autora, pełniąca ważną funkcję: rozbijająca teatralną iluzję. Autor pojawiał się już w pierwszej sekwencji, komentując płaczące wyznanie miłości Pierrota do Kolombiny:

Co on bredzi? Szanowna publiczności! Śpieszę zapewnić, że ten aktor zadrwił okrutnie z moich autorskich praw. Rzecz dzieje się zimą w Petersburgu. Skąd on wziął okno i gitarę? Nie pisałem mojej sztuki dla budy jarmarcznej... Zapewniam Was!

[I dalej, w didaskaliach:] Nagle, zawstydzony swym niespodziewanym pojawieniem się, chowa się z powrotem za kurtynę [8].

Potem powracał, by w swych tyradach podważyć konwencję teatralną, zasadę masek, a także – ironicznie odnieść się do symbolizmu:

Łaskawi panowie i panie! Gorąco przepraszam państwa, ale zrzucam z siebie odpowiedzialność! Kpię ze mnie! Napisałem najrealistyczniejszą sztukę, której treść uważam za obowiązek

¹⁶ А. Блок, *Записные книжки. 1901-1920* (Москва: Художественная литература, 1965), 72.

¹⁷ Wszystkie cytaty z *Budy jarmarcznej* w przekładzie Jerzego Zagórskiego pochodzą z wydania: A. Błok, *Utwory dramatyczne*, trans. S. Pollak et J. Zagórski (Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1985), 3-18. Po cytowanych fragmentach podaję w nawiasie numer strony.

przedstawić państwu w kilku słowach: tematem jest wzajemna miłość dwojga młodych serc! Przeszkadza im trzecia osoba, ale przeszkody w końcu znikają i legalny ślub łączy kochanków na wieki. Nigdy nie przystrajałem moich bohaterów w błazeńskie szaty. Oni bez mojej wiedzy odgrywają jakąś starą bajkę. Nie uznają żadnych legend, żadnych mitów i podobnych banałów! Tym bardziej alegorycznej, pretensjonalnej gry słów, restytuowania pseudoludowych wyrazów, które wyszły już z obiegu. Nie godzi się nazywać kosą kobiecego warkocza! To obraża płeć piękną! Łaskawi panowie...

Wysuwająca się zza kurtyny ręka chwyta A u t o r a za k o l n i e r z. T e n z k r z y k i e m z n i k a z a k u l i s ą [...] [11].

Wprowadzony przez poetę na scenę Autor wyśmiewa nadużywanie alegorii, skonwencjonalizowanego stosunku między rzeczą a ukrytym w niej znaczeniem; jednak nie o samą alegorię tu chodzi. Błok ujawnia w przerysowanym wariacie symbolizmu jego „nieoperatywność”, czy wręcz – śmieszność. Przy czym śmieszność ta staje się źródłem melancholii: „Bardzo mi smutno. A was to śmiesz” (18) – tymi słowami, wypowiedzianymi przez Pierrota, kończy się dramat.

Współczesny teatrolog Siergiej Stachorski nie zgadza się z opinią Konstantina Rudnickiego, który w latach osiemdziesiątych XX wieku pisał: „*Buda jarmarczna* zabrzmiała jak ironiczna replika w odniesieniu do całej sztuki symbolistycznej i wywołała rozdrażnienie pośród prawowiernych symbolistów”¹⁸. Według Stachorskiego: „*Buda jarmarczna* – nie była zerwaniem z symbolizmem, ani nawet polemiką z nim. To samokrytyka symbolistów, następstwo wewnętrznego sporu między nimi wokół utopii teatru «mystycznego». *Buda* Błoka stanowi symbol teatralnego dwuświata, w którym łączą się gra i rzeczywistość, gdzie uczucia są prawdziwe, a obrazy sztuczne i często rozmyślnie nieprawdziwe”¹⁹. Interpretacja Stachorskiego przylega do sposobu, w jaki postrzegał *Budę* Meyerhold w okresie, kiedy ją wystawiał. Meyerholda bowiem przyciągnęła do *Budy* zasada „teatru w teatrze” oraz – podkreślana przez Stachorskiego – idea gry, kiedy; „[...] autor nie panuje nad swymi postaciami, a te rozgrywają własną historię, w której na nice zostaną wywrócone znane powszechnie metafory i symbole”²⁰. Sądząc z opisów inscenizacji *Budy jarmarcznej* Meyerholda oraz z tekstów przez niego napisanych, zainspirowanych *Budą*, rosyjski reżyser odkrył potencjał teatralny zawarty w owej grze między iluzją a deziluzją. Stąd jego fascynacja konwencjami teatralnymi, w tym komedią dell’arte.

Strategia Błoka polegała na kreowaniu iluzji scenicznej, według wzorów zaczerpniętych z teatralnych epok przeszłości i pozornym jej demontowaniu przez wprowadzenie postaci Autora, pochodzącej z innego porządku, ale jednak nie z porządku życia. Komentarz Stachorskiego w odniesieniu do „autora” i jego

¹⁸ К. Л. Рудницкий, *Русское режиссерское искусство. 1898-1907* (Москва: Наука, 1989), 344.

¹⁹ С. В. Стахорский, *Искания русской театральной мысли* (Москва: Свободное издательство, 2007), 148.

²⁰ Ibidem, 148-149.

„konfliktu” z postaciami scenicznymi nie stanowi dobrego przykładu gry między fikcją a rzeczywistością, gdyż postać nazwana przez Błoka Autorem także należy do świata scenicznej fikcji. Autor powiada: „Napisałem najrealistyczniejszą sztukę”. Jednak już po chwili jego wiarygodność jako postaci autonomicznej, przybywającej ze świata zewnętrznego, zostanie podważona, gdyż jakaś niewidoczna ręka, wysuwająca się zza kurtyny, chwyci go za kołnierz i wyciągnie ze sceny. Czyli Błok stosuje w swym utworze podwójny nawias: mamy tu do czynienia z „teatrem w teatrze”, z maskami z komedii dell’arte, z Mistykami (za którymi kryją się ludzie z otoczenia Błoka), następnie – z Autorem, który interweniuje w ów świat teatralnej fikcji, wykreowanej przy użyciu chwytów rodem z włoskiej komedii, i wreszcie z ową wysuwającą się zza kurtyny ręką. Zza kurtyny, czyli ze świata istniejącego poza sceną: z realności. Tyle, że u Błoka realność okazuje się pustką. Kiedy Arlekin wyskakuje przez okno, zgodnie z didaskaliami: „Okazuje się, że przestrzeń widziana w oknie jest narysowana na papierze. Papier rozdarł się. A r l e k i n poleciał do góry nogami w pustkę” (16). Przez rozdarty papier ukazuje się oczom widzów „świejące niebo”. Następnie: „Noc odpływa, budzi się ranek. Na tle rozpalającej się zorzy stoi, lekko kołysana wiatrem przedświt, Ś m i e r ć w długim, białym całunie, z matową, kobiecą twarzą i kosą na ramieniu” (16-17). Pod wpływem spotkania z Pierrotem Śmierć ożywa i staje się „piękną dziewczyną” – Kolombiną.

Błok zatem konstruuje rzeczywistość przedstawioną, następnie niby ją demaskuje, po to, by wznieść się na wyższy, poetycki, poziom teatralnej iluzji. Cała gra w demaskowanie iluzji pozostaje grą, toczącą się wewnątrz fikcji (a nie grą między fikcją a rzeczywistością). Być może jednak Konstantin Rudnicki miał rację, kiedy pisał, że *Buda jarmarczna* z całym tym teatralnym sztafażem, z Pierrotem, Kolombiną, namalowaną Dalą i wyskakującym w pustkę Arlekinem, stanowiła ironiczny komentarz do dramatu symbolistycznego, zwłaszcza jeśli uwzględni się poglądy Błoka na dramat. W rok po napisaniu *Budy* przeprowadził on krytykę dramaturgii współczesnej, wytykając jej, a szczególnie symbolistom, „brak znajomości prawdziwej techniki dramaturgicznej” oraz paraliżujący wpływ liryki na dramat²¹. W uwagach *O teatrze*, pochodzących z 1908 roku, Błok jasno wyłożył swe ówczesne stanowisko: „[...] instynkt historyczny podpowiada nam, że zwycięży [...] kierunek, który przyniesie bujny rozkwit wysokiego dramatu wielkich napiętości, dramatu o rozbudowanej akcji i wysokim napięciu ideowym”. I dalej: „Bardziej niż jakakolwiek inna dziedzina twórczości teatr obnaża bluźnierczą bezcielesność formuły «sztuka dla sztuki». Bo teatr to ciało sztuki, to wzniosła dziedzina, w której «słowo staje się ciałem»”²².

²¹ A. Błok, „O dramacie (1907)”, in *O dramacie*, vol. 2: *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, ed. E. Udalska (Warszawa: Fundacja Astronomii Polskiej, 1993), 445-448.

²² A. Błok, „O teatrze (1908)”, in *ibidem*, 450.

Wsiwiołod Meyerhold, któremu ostatecznie Błok swą *Budę jarmarczną* dedykował, odkrył w małym dramacie przede wszystkim potencjał, stanowiący podstawę nowego rozumienia teatralności, charakteryzującej się wykorzystaniem środków i technik scenicznych, podkreślających sztuczność i umowność przedstawienia. W pierwszej inscenizacji *Budy* z 1906 roku w Teatrze Wiery Komissarżewskiej (tzw. Teatrze na Oficerskiej) w Petersburgu, Meyerhold zbudował na scenie mały teatrzyk z własną scenką i kurtyną, z budką suflera; między ową scenką a linią rampy pozostawił wolne miejsce – dla Autora, który miał poruszać się w przestrzeni pomiędzy „teatrzykiem” a publicznością. Wielokrotnie opisywana scena z Mistykami zapamiętana została z powodu użycia przez reżysera teatralnego tricku. Mistycy siedzieli za długim stołem, pokrytym aż do ziemi czarnym sukniem, tak że widoczni byli od pasa w górę. W pewnym momencie raptownie opuszczali głowy i oczom widzów ukazywały się ich torsy pozbawione głów i dłoni. Meyerhold ukrył bowiem aktorów za sylwetkami z kartonu z wycięciami na dłonie i miejscem na głowy. Poza tym, rzecz jasna, Meyerhold nie omieszkął wyciągnąć konsekwencji z cytowanych wyżej didaskaliów o ręce wysuwającej się zza kurtyny, a także w jednej ze scen ukazał oczom widzów wysuwające się zza kulis dłonie rekwizytorów, trzymających pochodnie. Rudnicki podkreśla, że te dłonie stanowiły przedmiot szczególnej dumy reżysera: „Przed wystawieniem *Budy jarmarcznej* nikt, nigdy i nigdzie nie ośmielił się odsłonić przed widzami zakulisowych sekretów efektów scenicznych. [...] W dawnym teatrze ludowym podobne chwytły mogły być zauważalne, ale nigdy nie były *specjalnie* demonstrowane publiczności. Dla rosyjskiej sceny początku XX wieku zupełnie obca była dotąd idea zuchwałego demaskowania iluzji i odsłaniania tajemnic «kuchni teatralnej». Teatr dążył do stworzenia obrazu życia, atmosfery życia, jego nastroju i ducha. A Meyerhold odrzucił te dążenia”²³.

Reżyser powrócił do *Budy jarmarcznej* na początku 1908 roku w Witebsku – z aktorami Trupy pod kierunkiem W. Meyerholda i R. Ungerna, a następnie, w 1914 roku – w Petersburgu z aktorami własnego Studia na Borodinskiej (choć formalnie spektakl przedstawiany był jako inicjatywa redakcji pisma „Miłość do Trzech Pomarańczy”). Ta ostatnia inscenizacja była pokazywana w ramach tzw. spektaklu Błoka (*Блоковский спектакль*) razem z *Nieznajomą*. Brali w niej udział wszyscy członkowie Studia, ci, którzy nie zostali obsadzeni w rolach, występowali w charakterze „sług proscenium”. W przedstawieniu z 1914 roku Meyerhold z jeszcze większą energią eksponował żywioł teatralizacji i improwizacji – zarówno w *Nieznajomej* (w której wszystkie „wizje” zostały wystawione w groteskowym stylu), jak i w *Budzie jarmarcznej*. Aktorzy Studia pod kierunkiem Jurija Bondiego, scenografa i współreżysera przedstawienia, sami robili rekwizyty, szyli kostiumy, robili sztuczne nosy, przygotowywali kolorowe peruki. Spektakl rozpoczął się

²³ К. Л. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд* (Москва: Наука, 1969), 92.

od „parady” wszystkich wykonawców, aktorzy wynosili dekoracje i rekwizyty, między nimi usadawiał się – na wprost widzów – sufler. Ważną, nie tylko techniczną rolę, odgrywali „słudzy proscenium” – ich działania były „akompaniamentem do działań aktorów”, w przerwach nawiązywali bezpośredni kontakt z widzami. Byli oni ubrani w jednakowe kostiumy, przypominające krótkie kimona, ich twarze były w połowie zasłonięte czarnymi maskami (jeden ze świadków, aktor Aleksiej Gripicz zauważył, że w ten sposób dała o sobie znać fascynacja Meyerholda teatrem kabuki²⁴). Szczytowym przejawem nawiązania do tradycji teatru ulicznego, jarmarcznego, było intermedium z żonglerami: między widzów wkraczali mali Chińczycy (Meyerhold pozbiarał ich z ulicy), ubrani w jednakowe stroje ze złotym haftem i zaczęli żonglować nożami. Po nich pojawiali się „słudzy proscenium”, niosąc na wielkim obrusie prawdziwe pomarańcze, którymi rzucali w widzów (aluzja do „Miłości do Trzech Pomarańczy”). Duch żywiołowej teatralizacji przenikał również *Budę jarmarczną*²⁵. Choć zdaniem świadków spektakl ustępował pierwszej inscenizacji, między innymi – jak twierdziła na przykład aktorka Walentina Wierigina – z tego powodu, że roli Pierrota nie grał sam Meyerhold.

Jednak z opisów spektaklu wynika, że między latami 1906 a 1914 w poglądach estetycznych Meyerholda dokonała się zmiana. Aleksiej Gripicz zauważał: „W swej nowej *Budzie jarmarcznej* Meyerhold odstał od rozumienia sztuki jako „dramatu lirycznego”. W sposób bezpardonowy ujawniał on trywialność życia, wyśmiewał romantyczne mistyfikacje”²⁶. Dla osiągnięcia tego celu Meyerhold wprowadzał elementy parodii oraz „grubej” teatralności. Już sam zestaw rekwizytów użytych do trzeciego przedstawienia *Budy* z 1914 roku poświadcza, że Meyerhold dążył do uzyskania efektu „gry w teatr”, rozpoznawanej przez widzów jako gra: „Kartonowy hełm i drewniany miecz [...]. Dwie grzechotki dla pajaców. Woreczek z żurawinowym sokiem [ten rekwizyt miał służyć Pajacowi: uderzony w głowę drewnianym mieczem przez jednego z Zakochanych, krzyczy: «Ratunku! Wycieka mi żurawinowy sok!» (16) – K.O.]. 28 pochodni [...]. Okno, przez które wyskakuje Arlekin. Papierowa Dal (3x4). Kosa, drewno i karton, dla Śmierci [...]”²⁷ itd.

Meyerhold zatem dostrzegł w *Budzie jarmarcznej* przede wszystkim źródło teatru rozumianego jako przestrzeń umowności i gry. Tymczasem dramat Błoka prowokował do innego odczytania, któremu wyraz dał Andriej Bieli. W artykule *Szczątki światów* (*Обломки миров*) opublikowanym w 1908 roku i poświęconym cyklowi dramatów lirycznych Błoka, Bieli nazwał autora *Budy jarmarcznej*

²⁴ А. Грипич, „Учитель сцены”, in *Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний* (Москва: ВТО, 1967), 132.

²⁵ Opisy i materiały do tego spektaklu – vide i.a. А. Грипич, *Учитель сцены*, 130-137; *Мейерхольд и другие. Мейерхольдовский сборник*. Выпуск второй. *Документы и материалы*, ed. О. М. Фельдман (Москва: О.Г.И., 2000), 309-351; К. Рудницкий, *Режиссер Мейерхольд*, 175-178.

²⁶ А. Грипич, *Учитель сцены*, 135.

²⁷ *Мейерхольд и другие*, 324.

„utalentowanym wynalazcą pustki”²⁸, rozróżniając dwa „rodzaje” symbolizmu, z których pierwszy reprezentował „narodziny przyszłości, przeczuwanej niczym marzenie”, podczas gdy za drugim krył się „niebyt, wielki mrok, pustka”. Czyli, inaczej rzecz ujmując, rozpatrywał symbolizm w dwu perspektywach: eklezjastycznej, oznaczającej dążenie do scalenia tego, co rozbite, pokawałkowane i erystycznej, wedle której świat ulega rozpadowi na części, z których każda żyje oddzielnym życiem. W cyklu dramatów Błoka Andriej Biely dostrzegł zarys tej drugiej perspektywy, przy czym siłę tej twórczości upatrywał w wydobywaniu piękna ze stanu rozbitcia świata i wyniesionej na ołtarze pustki.

Takie spojrzenie na *Budę jarmarczną* pozwala zrozumieć fascynację Tadeusza Kantora tym tekstem, do którego zbliżał go temat kryzysu realności, przewijający się przez całą jego twórczość teatralną. Jeden z najbliższych Kantorowi ludzi, współuczestnik i obserwator jego drogi twórczej, wreszcie jej komentator, Mieczysław Porębski, wskazywał na wspólną płaszczyznę dla *Budy jarmarcznej* Błoka i dla teatru Kantora w stosunku obu artystów do symbolizmu:

Jak wiadomo słowo symbol wywodzi się z greckiego *sym-boléin*: złożyć razem, zespolić z powrotem w jedno rozłamane części: to, co znaczące i to co znaczone, ślad i to co ślad ten odcisnęło, substancję i kształtującą ją formę. Zazwyczaj uważa się symbol za takie właśnie zespolenie w jedno, za najwyższą, najpełniejszą postać artystycznej wypowiedzi. Słowo to wypowiadamy zawsze z szacunkiem, z szacunkiem, którym nie jesteśmy skłonni obdarzać zajmującej biegun przeciwny alegorii. Nie jestem pewien czy słusznie. Cóż bowiem z owego zespolenia, z owego śmiertelnego zaiste uścisku pozostaje? Sama aura. Aura niedopowiedzeń, wieloznaczności, lękliwych aluzji, rozpoetyzowanych uniesień. Podczas gdy rozłamanie pozostaje rozłamanie. Błok zdawał sobie z tego sprawę. Zdawał sobie sprawę, że to przecież złożyć się nie da. Dlatego jego symbolizm jest symbolizmem jawnie pękniętym, gdzie wszystko staje się wątpliwe: kostiumy, maski, akcesoria, tekturowa Kolombina, papierowa Dal. Błok szamoce się w tym wszystkim i nie bardzo znajduje wyjście. Zwycięża w końcu aura:

„Bardzo mi smutno. A was to śmiesz?” – kończy swą ostatnią kwestię Pierrot, przygryzając sobie na piszczałce²⁹.

Porębski dalej stwierdza, że „Kantor demaskuje tę śmieszność symbolizmu, przeciwstawiając mu całą elementarną grozę zanurzonych w jego aurze realiów. Bowiem dla niego pojęcia takie jak życie, śmierć, miłość, zagłada, to nie symbole, to konkrety”³⁰. U Błoka pod sarkazmem maski kryły się smutek i melancholia, towarzyszące poczuciu nieuchwytności ideału oraz dojmującemu doświadczeniu pustki, która otwiera się za namalowaną Dalą, pustki, w której majaczy zarys dziewczyny z kosą (śmierci). Tadeusz Kantor nazywał *Budę jarmarczną* teatrem miłości i śmierci: w dziewczynie z kosą, całej w bieli, dostrzec można archetyp

²⁸ А. Белый, *Арабеску* (Москва, 1911), reprint in ser. *Slavische Propyläen* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1969), 464.

²⁹ M. Porębski, *Deska. T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze* (Warszawa: Murator, 1997), 88.

³⁰ *Ibidem*.

kolejnych panien młodych w białych sukniach, umarłych narzeczonych pojawiających się w spektaklach Kantora; od cricotażu *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* poprzez *Wielopole, Wielopole...*, po *Nigdy już tu nie powrócę*.

Buda jarmarczna – określenie to pojawia się wielokrotnie w autokomentarzach Kantora, zarówno pisane kursywą – wtedy odsyła wprost do utworu Błoka, jak i bez kursywy – jako jedno ze słów-kluczy, stale obecnych w słowniku twórcy, objaśniających istotę jego teatru. W tym drugim przypadku „buda jarmarczna” oznacza teatr wędrowny, ubogi, teatr miłości i śmierci z Arlekinem, Kolombiną, *commedia dell’arte*, „no i z dziewczyną z kosą”, która to kosa i po rosyjsku, i po polsku oznacza warkocz i atrybut śmierci. „Teatr wędrowny, buda jarmarczna, pojęcie śmierci i miłość. Wszystko to wróciło ho, ho, po ilu latach” – mówił Kantor do Mieczysława Porębskiego 5 grudnia 1989 roku, niemal dokładnie na rok przed swoją śmiercią³¹. A nieco wcześniej, 7 marca 1986 roku, artysta zanotował w sobie właściwym, poetyckim skrócie-podsumowaniu:

W roku 1938 zaczynałem swoją
drogę teatralną sztuką
A. Błoka „Bałagańczyk”
(Buda Jarmarczna).
Przy końcu tej drogi, mój teatr,
który przyjmował wiele różnych
dumnych nazw,
pozostał przy tej jednej:
BUDA JARMARCZNA.
Teatr wzruszenia,
Chciałbym, żeby taki pozostał
w pamięci... [...]”³².

Buda jarmarczna Błoka pojawiła się w biografii Kantora przed wojną w 1938 roku. Wtedy to, wedle jego własnej relacji, poznał Wandę Baczyńską, z którą tłumaczył *Bałagańczyk* na polski. „Błok to był rok trzydziesty ósmy, na Akademii, kiedy kochałem się w Wandzie Baczyńskiej, która wyszła potem za Tadeusza, scenografa, przyjaciela kapistów. Mam tego Błoka, tłumaczyliśmy go razem, ona znała rosyjski, tłumaczyła mi z rosyjskiego, ja pisałem i od razu rysowałem. [...] więc tłumaczyliśmy razem ten *Bałagańczyk*, do spektaklu jednak nie doszło, tylko takie ogólne plany, pomysły [...]”³³.

Ten egzemplarz przekładu Błoka zachował się: pisany ręką Kantora, z poprawkami, skreśleniami, narysowanymi w kilku miejscach krzyżami – świadectwo młodości, fascynacji Błokiem, młodzieńczej miłości. Potem, jak twierdził sam Kantor, *Buda jarmarczna* odeszła na jakiś czas w zapomnienie, przesłonięta innymi pasjami

³¹ Ibidem, 102. Tadeusz Kantor zmarł w Krakowie 8 grudnia 1990 roku.

³² Druk: *Tadeusz Kantor. Wędrownka*, Cricoteka (Kraków, 2000), 186.

³³ M. Porębski, *Deska*, 102.

i fascynacjami, przede wszystkim doświadczeniem abstrakcji i innych kierunków awangardowych. Jednak pamięć o niej wracała. Jerzy Zagórski, poeta, dramaturg, tłumacz wspominał, że w latach pięćdziesiątych Kantor namówił go do przełożenia poetyckiego dramatu Błoka (przekład ten ukazał się drukiem dopiero w 1985 roku). Zapytany przez Zagórskiego w roku 1980 o powód ówczesnej pasji do *Balagańczyka*, Kantor przypomniał o swoim rozdarciu między abstrakcją a symbolizmem, między konstruktywistami, Strzemińskim, Malewiczem, Tatlinem, Popową, Ekster, Wiesninem, czy Oskarem Schlemmerem a Błokiem właśnie, który był dla niego „tym samym, czym był w malarstwie Malczewski, [...] Wojtkiewicz, czym był Munch w malarstwie norweskim”. Dalej Kantor przywołuje Maeterlincka, wreszcie Wyspiańskiego³⁴.

W późniejszych latach Kantor wspominał, że chciał wystawić *Budę*. Wspominał o tym również Mieczysław Porębski: „Jego nie zrealizowana *Buda jarmarczna* to jakże ważkie dla przyszłych inscenizacji artysty źródło refleksji nad teatralną rolą iluzji i – deziluzji”³⁵. I dalej cytuje słowa samego Kantora:

Jestem przeciw iluzji.
Ale nie mam ciasnego umysłu ortodoksy.
Wiem dobrze, że bez iluzji
teatr nie istnieje.
Godzę się na iluzję,
bo godząc się na jej istnienie,
mogę ją nieustannie niszczyć³⁶.

Kantor zatem idzie o krok dalej od Meyerholda: gra przeciwko iluzji.

„Buda jarmarczna jest wieczna. Jej bohaterowie nie umierają, zmieniają jedynie oblicze, przybierają nową postać” – pisał w 1912 roku Wsiewołod Meyerhold. U Kantora przybierają oni postać realnych osób – aktorów jego teatru: Teresy Wełmińskiej, grającej kolejne panny młode, Lili Krasickiej, bliźniaków – braci Janickich, Andrzeja Wełmińskiego i wszystkich innych aktorów jego „budy jarmarcznej” – Teatru Cricot 2. Błok balansował na granicy fikcji i rzeczywistości, przy czym rzeczywistość była jedynie symulacją – postać Autora nie była grana przez Błoka. Tymczasem Kantor w swoich spektaklach sam wychodził na scenę. Błok, a za nim Meyerhold, posługiwali się maską, Kantor zaś przemawiał we własnym imieniu – zwłaszcza w przedostatnim spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (1988). Będąc od czasów przedwojennych malarzem awangardowym, Kantor musiał postrzegać teatr jako dziedzinę anachroniczną, zmurszałą; po to, by go odświeżyć postulował „odczarowanie” tego wszystko, co się składało na „czar” dawnego teatru

³⁴ Konferencja prasowa w Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich (Warszawa, 27.11.1980), prowadzenie: Roman Szydłowski. Spisała i opracowała Ewa J. Krysiak, maszynopis w zbiorach Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, nr inw. IV/003866, 8-10.

³⁵ M. Porębski, *Deska*, 151.

³⁶ Cyt. za: *ibidem*, 151.

– teatralność, iluzję, granie („udawanie”). A jednocześnie Kantorowski „teatr miłości i śmierci” można rozpatrywać jako komentarz do teatralności rozumianej jako konstruowanie iluzji. Kantor w swej późnej twórczości aktualizuje teatr „budy jarmarcznej”, czyni to jednak z pozycji artysty po doświadczeniach awangardy, która zanegowała dwoisty status teatru zawierający się w opozycji „iluzja/deziluzja”, zmierzając ku jego „odczarowaniu”. Źródłem wzruszenia w „teatrze miłości i śmierci” ma stać się uobecnienie wspomnień – także o dawnym teatrze. W tekście zatytułowanym *Z tamtej strony iluzji, czyli Buda jarmarczna. Symbolizm* czytamy: „Być może zdarzy się, że jeszcze raz zechcemy wędrować po scenie, jak po cmentarzu, szukając śladów życia, które jeszcze kilka chwil temu tutaj nas wzruszało... Czy była to tylko f i k c j a? [...] Scena, BUDA JARMARCZNA, ten pusty świat, jak wieczność, w której życie rozpala się na krótko, jak złudzenie”³⁷.

W komentarzach pisanych (i mówionych) w ostatnim dziesięcioleciu swojej działalności Tadeusz Kantor stale powraca do symbolizmu, którego wcieleniem staje się dlań metaforycznie rozumiany teatr budy jarmarcznej. Wielokrotnie przywołuje też dramat Błoka traktowany przezeń jako na nowo odkryte źródło namysłu nad istotą teatru.

Puppet Show metamorphoses.

Alexander Blok – Vsevolod Meyerhold – Tadeusz Kantor

S u m m a r y

Puppet Show (*Балаганчик*, 1906), Alexander Blok’s short lyrical drama introduced new perception of the principal elements of the theatrical performance structure. These include the scene-audience, actor-scenic character and illusion-disillusion relations. The paper attempts to reconstruct how Vsevolod Meyerhold saw *Puppet Show* and what Tadeusz Kantor derived from his reading of the piece. Influenced by Blok, Meyerhold began the process of theatre’s theatrical restitution reaching to the beginnings which include *commedia dell’arte*.

Puppet Show, which influenced the theatre during the entire second half of the 20th century, can be read as a meta-text commentary to the very essence of theatre. It addresses the strain between the building of the scenic illusion and its disassembly. This strain pertained to the theatre of Tadeusz Kantor, who from his early years on, was fascinated with Blok’s drama. Kantor’s presence on stage in his performances is the consequence of Blok introducing the character of the Author in his drama. Furthermore, for Kantor, the expression “puppet show” was synonymic to the theatre of “love and death”, in other words – the theatre of constructed emotions.

³⁷ T. Kantor, *Pisma. Tom 2. Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1974*, ed. K. Pleśniarowicz (Wrocław – Kraków: Ossolineum – Cricoteka, 2004), 373.