



Magdalena Owczarek

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź

Kantorowskie inspiracje w spektaklu muzyczno-ruchowym Magdaleny Owczarek pt. „Pars pro toto”

Inspirations by Kantor
in the „Pars pro toto” musical-choreographic performance
of Magdalena Owczarek

Wyobraźmy sobie, że naszym oczom ukazuje się obraz par tańczących na parkiecie walca Johanna Straussa II „Nad pięknym modrym Dunajem”¹. Partnerzy wykonują podstawowe tradycyjne figury (obrót w prawo, krok zmienny, obrót w lewo, krok zmienny). Ciała poruszają się w konwencjonalnym stylu, w sposób powszechnie akceptowany, nie wzbudzający zdziwienia ani protestu. Tancerze nie wykraczają w swych propozycjach ruchowych poza utarte kanony. Czerpią jedynie ze wzorców mających silny rodowód taneczny. To interpretacja muzyki, która wpisuje się w tradycyjne wyobrażenia o cielesnej ekspresji tego typu utworów. Takie ruchowe zachowania są – można by rzec – statystyczną normą, dość powszechną na parkiecie.

Oprócz takich interpretacji są też inne propozycje tańczenia walca – niekonwencjonalne, artystyczne, najczęściej spotykane

¹ Zob. *Bal Niepodległości*, 2009, https://www.youtube.com/watch?v=cGp4uLgz_Q4 [dostęp: 10.03.2018].

w teatrach. Do rytmów walca sięgała m.in. w swoich spektaklach wybitna choreografka Pina Bausch. Podchodziła do nich w sposób twórczy, wbrew konwencji, do jakiej jesteśmy przyzwyczajeni. Dawała propozycje całkiem innych działań, nie przynależnych do estetyki potańcówki na parkiecie. W swoich walcach całkowicie rozluźniła strukturę taneczną. Tancerze zamiast wykonywać klasyczne figury, posługują się innym językiem, inną plastyką. W rytm walca ze spektaklu „Walzer”² naszym oczom ukazuje się symultaniczny obraz, specyficzna narracja sceniczna prowadzona w dwu niezależnych planach. W każdym z nich odbywają się niekonwencjonalne działania. W jednym obserwujemy grupę 3 tancerzy, ubranych w garnitury, żywiołowo biegnących za jedną z tancerek, która wspina się po ich ciałach, staje im na ramionach i spontanicznie opada na rękę jednego z nich. Świadkiem tego zdarzenia jest inna tancerka, podąża w ślad za wszystkimi i okrasza spadanie scenicznej partnerki ekspresyjnym krzykiem. Cała ta sytuacja powraca kilkakrotnie jak refren. Tancerka przebiega na drugą stronę sceny i ta dość zabawna sytuacja rozpoczyna się od początku. Scena jest niezwykle radosna. Frywolności dodają jej kostiumy obu tancerek - długie suknie, lekkie, powiewne; jedna biała, druga kwiecista. Główna bohaterka jako jedyna przemierza scenę bosą, a jej rozpuszczone włosy falują w nieładzie, jest bardzo zmysłowa. Zachowanie tancerki przypomina spontaniczność dziecka, w pełni oddającego się zabawie, bez kontroli i zastanawiania się, co wypada a czego nie powinno się robić. Rytm walca, instrumentacja muzyczna stały się okazją, by doświadczanie pierwotnych instynktów uczynić głównym tematem tego planu. W drugim planie z kolei pojawia się niekonwencjonalny płas. Rytmiczny ruch prowadzony jest w linearnym rysunku. Naprzeciwko partnerki nie stoi partner. Szesnaścioro tancerzy (7 mężczyzn i 9 kobiet, ustawionych w kolejności: 2 mężczyzn, 2 kobiety, 3 mężczyzn, 1 kobieta, 2 mężczyzn, 6 kobiet) kroczy w szpalerze, trzymając się za ręce. Wykonują zaledwie osiem kroków w stronę widza, by nagle odwrócić się i płąsac tą samą ilością kroków w przeciwnym kierunku. Za chwilę cała sekwencja ich tańca rozpoczyna się od początku.

² Zob. P. Bausch, *Walzer*, 1982, prezentacja w Theater Carré w Amsterdamie, <https://www.youtube.com/watch?v=DV1Q5reFq6A> [dostęp: 10.03.2018].

Mimo, że splot zdarzeń, pisanych ruchem w konwencji opowiadań i impresji, pozostaje bez związku ze sobą, nie ma w tej choreografii chaosu. Rwana opowieść nie dekoncentruje. W magiczny sposób wciąga widza w każdy z planów z osobna, a choreografka odważnie balansuje między skrajnościami.

Zupełnie inny obraz rysuje choreografia Piny Bausch do utworu „Rooftop” (muzyka: Sebi Padotzke, Thom Hanreich)³. Sensualna muzyka, pusta kamienna przestrzeń tarasu budynku, a w niej jedynie dwoje tancerzy poruszających się w stale powracającej sekwencji ruchowej. Automatyzm powtórzeń tworzy niemal transową scenę. Tancerka stale balansuje między dwoma płaszczyznami. Wykonuje kilka kroków i opada na bok, raz na jedną raz na drugą stronę. Towarzyszy jej mężczyzna, który obserwuje i jednocześnie asekuje jej ruchy. Podąża za nią, podtrzymuje jej ciało, gdy przechyla się ono na bok i pozwala jej na nowo podjąć dalsze kroki. Ciąg zdarzeń - nachylenia, opadania i unoszenia po to, by po kilku krokach cały proces rozpoczął się od początku - jest budulcem struktury prezentowanego tańca. Konsekwentne powtarzanie dopracowanego do perfekcji ruchu ciała tancerki tworzy nieustające napięcie. Bardzo plastyczny, wysublimowany obraz, pełen metafor. Minimalizm użytych środków pozwala uchwycić to co niewysłowione, metafizyczne, dalekie poza cielesnością. Dla tancerki to bardzo wewnętrzne doświadczenie, nie ma ona kontaktu wzrokowego z partnerem, jej wzrok zatopiony, pogrążony w myśli, która bezwiednie zawiaduje jej ciałem. Choreografia sprowadzona jest do minimum ruchowego. Tancerze operują maksymalnie zredukowanym działaniem, pozostaje tylko to, co najistotniejsze i oddziałuje najmocniej na widza - psychologiczna impresja. Walc stał się pretekstem dla oddania stanu specyficznej obecności. Przekaz ma bardzo silną energię. Minimalizm formy, prostota, precyzja, lapidarność wypowiedzi tworzy wyrafinowaną poetykę. Zapewne niejedynemu widzowi powie, że opisane propozycje sceniczne walców są bardziej nowoczesne, awangardowe, niekonwencjonalne, a już na pewno łamiące sztywne kanony ruchów w rytm walca. Stanowią one

³ Zob. fragment pełnometrażowego filmu muzycznego Wima Wendersa z 2011 roku, pt. *Pina*, poświęcony niemieckiej tancerce i choreografce Pini Bausch, <https://www.youtube.com/watch?v=aRjZi2twdqk> [dostęp: 10.03.2018].

swoistą grę z przyzwyczajeniami, przekraczając granice oczekiwań widzów.

Nieszablonowo z materiałem muzycznym walca pracował jeden z najwybitniejszych polskich twórców teatralnych XX w. Tadeusz Kantor. Wszyscy zapewne znają tkliwą, sentymentalną melodię „Walca François”, w rytm której tańczyły pokolenia naszych prababek, dziadków i rodziców. Stara, bo skomponowana przez króla polskiego walca Adama Karasińskiego w 1905 roku, melodia zabrzmiała wielokrotnie w spektaklu teatralnym Tadeusza Kantora „Umarła klasa”⁴, którego premiera miała miejsce w 1975 roku w Krakowie. Do jakich ekspresji pobudzała ta muzyka? Na początku spektaklu, w scenie tzw. Parady czy Wielkiego Entrée po raz pierwszy rozbrzmiewa melodia „Walca François”. Ten walc inicjuje korowód postaci o posępnych, martwych twarzach patrzących wprost, tępo, pustym wzrokiem, ubranych na czarno jak na trumiennych fotografiach. Kobiety w prostych sukienkach, mężczyźni w garniturach, białych koszulach i czarnych krawatach. Ten korowód to smutny pochód umarłych, którzy wracają do szkolnej klasy. Idą, dźwigając manekiny, swoiste własne sobowtóry z lat szkolnych. W monotonicznych ruchach dominuje ostrość i surowość. Postaci rytmicznie przemieszczają się na sztywnych nogach. Ciało poruszają się jak marionetki, jak istoty, które bezpowrotnie utraciły naturalną plastyczność. W scenie tej mamy przerażające zderzenie pogodnych dźwięków walca z ponurym obrazem wskrzeszonych ciał. Półmrok spowijający izbę lekcyjną tworzy niepokojącą, mroczną stylistykę. Niezgrabność, niezdarność charakterystyczna dla kondycji umarłego-staruszka dodatkowo wzmacnia to wrażenie. Odrealnione postaci przyodziane w staroświeckie stroje, wykonują automatyczne, urywane, nieskładne ruchy. Kantor – fizycznie obecny na scenie razem ze swoimi aktorami – osobiście wprawia w ruch surrealistyczny korowód przywołanych do życia postaci uczniów-staruszków. Trzykrotnie okrążają rzędy drewnianych ławek, wykonując dziwaczne, kanciaste ruchy. Surowy technicznie, wyglądający po prostu groteskowo intensywny

⁴ Zob. T. Kantor, *Umarła klasa*, 1983, prezentacja w Teatrze Maria Guerrero w Madrycie w ramach III Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego, <https://www.youtube.com/watch?v=w4k1HTenekQ> [dostęp: 10.03.2018].

ruch zaskakuje nową formą sceniczną. Pogodny walc pozwolił reżyserowi to uwypuklić. Oglądana scena przenosi widza poza czas i nieśmiertelność. Odbywa się w czasie zawieszonym.

Anna Królica w artykule poświęconym Kantorowi dostrzega podobieństwo w podejściu Kantora i Piny Bausch do znaczenia cielesności w przedstawieniu i w komponowaniu spektakli⁵.

Tadeusz Kantor odegrał istotną rolę w tworzeniu spektaklu muzyczno-ruchowego pt. „Pars pro toto”⁶.

Fot. 1. Plakat do spektaklu „Pars pro toto”; projekt Maciej Bargiełowski



Źródło: archiwum własne.

Ten autorski spektakl to pierwsza w historii Katedry Rytmiki i Improwizacji Fortepianowej Akademii Muzycznej w Łodzi realizacja pełnowymiarowego spektaklu. Autorka nawiązuje do tradycji sprzed ponad 100 lat, kiedy w Hellerau twórca rytmiki Jaques-Dalcroze realizował słynne przedstawienia.

⁵ A. Królica, *Cielesna ekspresja aktora w Teatrze Śmierci w perspektywie tańca*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2008, nr 2, s. 71-75.

⁶ Realizacja spektaklu została sfinansowana ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz Akademii Muzycznej w Łodzi.

Kim był Tadeusz Kantor (1915-1990)?⁷ To jeden z najwybitniejszych polskich twórców teatralnych XX w. Awangardowy artysta działający na wielu obszarach sztuki. Malarz, scenograf, happenner, teoretyk sztuki, autor licznych manifestów i tekstów o sztuce, a przede wszystkim wybitny twórca teatralny. Autor słynnych spektakli, takich jak: „Umarła klasa”, „Wielopole, Wielopole”, „Nigdy tu już nie powrócę”, „Dziś są moje urodziny”. Andrzej Wajda powiedział, że teatr śmierci i „Umarła klasa” Tadeusza Kantora to największe dzieła teatralne jakie powstały w XX wieku.

Konstanty Puzyna, wybitny krytyk teatralny, w recenzji „Umarłej klasy” z roku 1977 podkreślił, że muzyka organizuje teatralną materię spektaklu i jest to

wciąż powracająca melodia banalnego walcu François. Sentymalna, podsuwająca pamięci znane wszystkim słowa: *W starych nutach babuni walc przechował się ten, pomnę wieczorek u niej, widzę go jak przez sen...* A przecież nie jest to wcale spektakl sentymalny. Przeciwnie – okrutny. Tragikomiczny w dodatku, dziwacznie błazeński, nie stroniący od trików zgoła kuglarskich, od jarmarcznej chaplinady. Wszystko tu jest – co więcej – mistrzowsko zorkiestrowane, bezbłędnie wyważone, w pełni świadome, trzeźwe⁸.

W dalszej części artykułu Puzyna wraca do roli muzyki w spektaklu:

Muzyczność wyobraźni, muzyczność myślenia wnika tu głębiej, w samą tkankę spektaklu. (...) Nie tylko walc François ją tworzy, choć rytmizuje widowisko i spaja refrenowo powracającym motywem. Pełne jest ono także mniejszych *refrenów*, nawrotów, powtórzeń. Kipi od rytmów.(...) Całą tą polifonią dźwięków i rytmów dyryguje sam Kantor. Stoi z boku, jego ręką narzuca tempa aktorom i muzyce. Robi to naprawdę, nie markuje. Nerwowe, wyczulone palce urzekają siłą i dynamiką, z jaką Kantor podrywa spektakl, delikatnością, z jaką zamyka frazę lub wycisza motyw⁹.

Melodyjny walc, utwór, który – wydawałoby się – narzuca jednoznaczne schematy ruchów tanecznych; walc, niosący tradycyjnie silnie skodyfikowane wzory cielesnej ekspresji, wyzwala inny ruch, prowokuje artystycznie, odrzuca normatywny język techniki tańca,

⁷ Związłą, bogato ilustrowana biografię artysty przedstawił Krzysztof Pleśniarowicz w książce *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997.

⁸ K. Puzyna, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 104.

⁹ Ibidem, s. 108.

pobudza do innego poruszenia. Nie tanecznego, nie radosnego, ale pełnego dramatyzmu pochodzących z ciała, w których widzimy cały czas drgania rytmu tej muzyki. Spektakle Kantora, a także Piny Bausch, pokazują, że muzyka może wyzwać różne poruszenia, czasami dalekie od sztampowych wyobrażeń, schematów czy kanonów, które zastygłe nie owocują ekspresją i autentyzmem.

W „Umarłej klasie” aktorzy rytmicznie przemieszczają się w małej przestrzeni szkolnej sali. Dziwna to interpretacja walca. Może wywoływać zdumienie czy zdziwienie. Ale jednak ruchy aktorów wypływają z rytmu tej muzyki. Muzyka może być impulsem do całkiem odmiennych interpretacji, może pobudzać do innych ruchowych kreacji, nawet takich, których wcześniej sobie nie uświadamialiśmy. Trzeba wizjonera, jakim był Kantor, żeby to sobie wyobrazić. On przełamывał utarte schematy, zastane konwencje, odrzucał artystyczną sztampę. Dokonywał transgresji na wszystkich obszarach sztuki, którym się poświęcił. Właśnie ten totalny artysta uświadamia, że postęp sztuki, rozwój kultury polega na ciągłym przekraczaniu, na tworzeniu świeżych, awangardowych dzieł, na powstawaniu transgresywnych kreacji. Te wyraziste ekspresje w rytmie starego walca w „Umarłej klasie” są wymownym tego przykładem.

Dla Kantora bardzo ważną była w spektaklach ekspresja cielesna. Wspominała między innymi o tym aktorka teatru Cricot 2 Teresa Wełmińska, kiedy relacjonowała pierwszą swoją próbę u Kantora:

(...) weszłam na scenę i upadłam. Podniosłam się i znowu upadłam. W trakcie tej pierwszej pracy Kantor nauczył mnie innej jeszcze rzeczy bardzo istotnej – posiadania własnego ciała. Powiedział mi, że w momencie kiedy znajduję się na ziemi, moja twarz jest nieruchoma, ponieważ otwarte szeroko, nieruchome oczy mają bardzo silną ekspresję. (...) Nie możesz zapomnieć, że mówisz rękami, stopami, całym twoim ciałem dużo więcej niż twarzą czy głosem¹⁰.

Ciało ludzkie było źródłem fascynacji Kantora w plastyce i w teatrze. Artysta tę ekspresję bardzo silnie wiązał z muzyką. Ona nadawała rytm ruchom i gestom, często przerysowanym, karykaturalnym, ale ekspresja była integralnie z nią związana. O tym, że w teatrze Kantora muzyka odgrywała istotną rolę wielokrotnie wypowiedzieli się badacze. Jeden z najwybitniejszych znawców twórczości

¹⁰ A. Królicza, *Cielesna ekspresja...*, op. cit., s. 73.

Tadeusza Kantora, prof. Krzysztof Pleśniarowicz, teatrolog z Uniwersytetu Jagiellońskiego, były dyrektor Cricoteki w wywiadzie dla Culture.pl powiedział:

Kantorowi udało się stworzyć nowatorską formę teatralną, /.../ Zrealizował w teatrze ideę wizualnej muzyczności¹¹.

O muzyczności spektakli autora „Umarłej klasy” pisała także Krystyna Czerni:

W spektaklach Cricotu tekst odgrywał rolę drugorzędną, Kantor uważał dramat za przestarzały rodzaj literatury i dążył do pełnej autonomii teatru. Na etapie Teatru Śmierci najważniejszy okazuje się rytm, muzyczność spektaklu komponowanego jak utwór muzyczno-baletowy. Treść spektaklu jest kolażem cytatów: dziecięce wyliczanki, recytacja hebrajskiego abecadła, jedno zapamiętane zdanie, fragmenty Apokalipsy. Ważna jest melodia i intonacja powtarzanych wersów. Kantor tworzy w istocie język pozawerbalny, rodzaj glosolalii oddziałującej na emocje. (...) «Ścieżka dźwiękowa ma tu znaczenie decydujące: starannie dobrany motyw muzyczny - walc, tango, pieśń liturgiczna lub wojskowa - buduje napięcie i dramaturgię. Melodia wznosi się i opada, nasila się, słabnie, obsesyjnie powraca - jak mechanizm wspomnienia. Do tego dochodzą inne dźwięki: trzask żalobnych kołatek na święto Purim, śmiertelny stukot drewnianych kul w kołyse, złowroga salwa karabinu. Kantor reżyserował wzruszenia widzów głównie przy pomocy dźwięków; nazywał tę metodę «konstruktywizmem emocji»¹².

Teatrolog Anna R. Burzyńska poszła najdalej w ocenie znaczenia Kantora na obszarze muzyczności spektakli i stwierdziła, że:

Nowoczesne myślenie o muzyce w polskim teatrze zaczęło się tak naprawdę od Tadeusza Kantora. Nie jest to w żadnym stopniu określenie wartościujące – dotyczy jedynie miejsca i funkcji muzyki w wielowarstwowym dziele, jakim jest spektakl teatralny./.../ W nielogocentrycznym teatrze Kantora muzyka funkcjonowała przede wszystkim na dwóch poziomach. Po pierwsze, jako rytmiczna podstawa struktury spektaklu, gwarant jego spójności ponad szczątkową, nieciągłą narracją (lub wręcz zamiast niej), po drugie, jako element referencyjny, odsyłający do konkretnych, przeznaczonych do odcyfrowania sensów. Kantor wykorzystywał istniejące piosenki i pieśni. Tłumaczył to następująco: „to jest moja pozostałość dadaistyczna: gotowa muzyka jest gotową realnością¹³”.

¹¹ B. Kołodziej, *Teatr Kantora nikogo nie pozostawiał obojętnym* (wywiad z K. Pleśniarowiczem z 8 kwietnia 2015 r.), <http://culture.pl/pl/artykul/prof-pleśniarowicz-teatr-kantora-nikogo-nie-pozostawiał-obojętnym> [dostęp: 10.03.2018].

¹² K. Czerni, *Tadeusz Kantor. Spacer po linie*, Kraków 2015, s. 85-86.

¹³ A.R. Burzyńska, *Polski teatr współczesny z ducha muzyki*, „Teatr” 2015, nr 11, s. 32.

Dzieła Kantora i idee które w nich realizował są mi bardzo bliskie. Kantor wpłynął na kształtowanie mojego artystycznego światopoglądu. Jest dla mnie bardzo ważnym, choć oczywiście nie jedynym źródłem inspiracji dla artystycznych kreacji. Odegrał – jak już wspomniałam – istotną rolę w tworzeniu mojego autorskiego spektakl pt. „Pars pro toto”, którego premiera¹⁴ odbyła się 31 października 2017 r. na scenie Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Łodzi¹⁵.

Kantorowskim mottem mojego spektaklu jest wypowiedź z „Lekcji mediolańskich”:

W teatrze napięcie /.../ tworzy się przez stosunki między postaciami, przez kierunki rąk, nóg, całego ciała, przez dystanse między postaciami, zmniejszające się lub zwiększające¹⁶.

Fot. 2. „Pars pro toto” – scena do muzyki Gavina Bryarsa (wyk. studentki AM w Łodzi: Dorota Kuźnicka, Oliwia Kraśniuk, Ada Słowikowska, Dominika Rydel, Małgorzata Burzyńska)



Źródło: archiwum własne.

¹⁴ W spektaklu Akademii Muzycznej w Łodzi zrealizowanym w ramach autorskiego projektu artystycznego wzięły udział studentki specjalności rytmika: Małgorzata Burzyńska, Justyna Góralska, Anna Kasprzyk, Oliwia Kraśniuk, Dorota Kuźnicka, Monika Pacyna, Dominika Rydel, Ada Słowikowska, Klaudia Woźniak oraz uczennice Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Łodzi: Aleksandra Kopania, Antonina Jędrzejczak.

¹⁵ Fragmenty spektaklu prezentowane były na żywo na dwóch międzynarodowych konferencjach w Łodzi, a filmowe rejestracje wybranych ze spektaklu ruchomych interpretacji - w Kanadzie, Niemczech, Szwajcarii, Polsce.

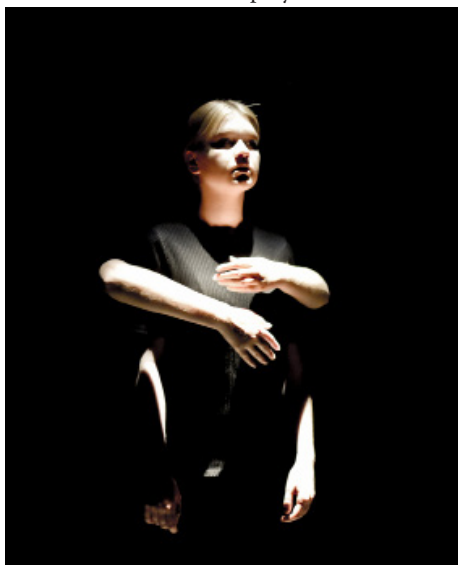
¹⁶ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie* 1986, Kraków 1991, s. 34.

Fot. 3. „Pars pro toto” – scena do muzyki Zygmunta Krauzego (wyk. studentki AM w Łodzi: Ada Słowikowska, Małgorzata Buryńska, Justyna Góralska, Klaudia Woźniak, Oliwia Kraśniuk)



Źródło: archiwum własne.

Fot. 4. „Pars pro toto” – scena do muzyki Gavina Bryarsa (wyk. studentki AM w Łodzi: Anna Kasprzyk, Klaudia Woźniak)



Źródło: archiwum własne.

Fot. 5. „Pars pro toto” – scena do muzyki Maxa Richtera (wyk. studentki AM w Łodzi: Ada Słowikowska, Monika Pacyna)



Źródło: archiwum własne.

Fot. 6. „Pars pro toto” – scena do muzyki Jóhanna Jóhannssona (wyk. studentki AM w Łodzi: Dorota Kuźnicka, Klaudia Woźniak)



Źródło: archiwum własne.

Materiałem muzycznym w „Pars pro toto” były utwory związane z szeroko pojętym obszarem minimalizmu, utwory skomponowane w XX i XXI wieku, zarówno kompozytorów polskich – Tomasza Sikorskiego i Zygmunta Krauze – jak i obcych – Jóhanna Jóhannssona, Arvo Pärta, Johna Cage’a, Maxa Richtera i Gavina Bryarsa.

W spektaklu „Pars pro toto” wykorzystane zostały następujące utwory muzyczne:

Część pierwsza

1. Tomasz Sikorski, *Samotność dźwięków*, 1975
2. Zygmunt Krauze, *Polichromia na klarnet, puzon, wiolonczelę i fortepian*, 1968
3. Jóhann Jóhannsson, *By the Roes, and by the Hinds of the Field*, 2016
4. Arvo Pärt, *Psalom for string quartet*, 1985/91, rev. 1997
5. John Cage, *Organ²/ASLSP (As Slow as Possible)*, 1987 /nagranie własne w Halberstadt, 2017/
6. Zygmunt Krauze, *Piece for Orchestra No. 1*, 1969
7. Arvo Pärt, *Für Alina*, 1976
8. Max Richter, *Dream 3 (on the midst of my life)*, 2015

Część druga

1. Gavin Bryars, *Cello Concerto Farewell to Philosophy*, 1995 części I-VII:
2. Untitled
3. Più Mosso
4. Untitled
5. Untitled
6. („The Philosopher”)
7. Poco Meno Mosso
8. („Farewell”) A Tempo

W trakcie pracy nad przedstawieniem powstało 14 interpretacji ruchowych do instrumentalnych utworów muzycznych i ich poszczególnych części. Muzyka wybranych kompozytorów to nadrzędny i prymarny element w przygotowywanym widowisku, ale nie jedyny, bo przecież każdy spektakl, każda prezentacja ruchowa należy do porządku sztuk wizualnych, performatywnych i musi mieć swoją formę plastyczną, na którą składają się ruchowe sekwencje postaci, zorganizowana przestrzeń dla cielesnych działań i interakcji wraz ze scenografią, rekwizytami, kostiumem i ewentualnie innymi elementami współtworzącymi wizualną stronę widowiska, np. prezentacje multimedialne. Punktem wyjścia dla twórczych poczynań była oczywiście muzyka, ona wyznaczała rytm ruchu postaci na scenie, dawała impuls do emocji, które próbowałam uzewnętrznić na scenie przy udziale całego wielotorzowego arsenału przynależnego dla sztuk widowiskowych.

Kiedy przygotowywałam autorski spektakl „Pars pro toto”, Tadeusz Kantor przypominał mi się wielokrotnie i inspirował w różny sposób. Jego idee miały wpływ na tworzenie scenariusza, na budowanie konstrukcji widowiska i jego przesłania, na opracowanie scenografii, dobór rekwizytów i na działania ruchowe. Nie były to inspiracje wprost, które spowodowały, że powstał spektakl naśladujący stylistycznie przedstawienia autora „Umarłej klasy”, gdyż Kantora nie da się naśladować.

Kantorowskie dzieła - nie tylko teatr, ale także plastyka i happeningi - zainspirowały mnie do stworzenia widowiska dotykającego życia, jego fragmentów i poprzez fragmenty.

Kantor tworzył metaforyczne spektakle o życiu, o pamięci, o przemijaniu i śmierci. Te metafizyczne obszary nie były poruszane w linearnych epickich opowieściach scenicznych, lecz w swoistych kolażach. I to była pierwsza dla mnie Kantorowska inspiracja. Spektakl afabularny, o rodzeniu się i umieraniu, umieraniu i odradzaniu, nie tylko w sensie biologicznym, ale przede wszystkim metaforycznym. Scenariusz nie ukazuje linearnej historii, tylko fragmenty rozgrywane się w różnych miejscach przestrzeni scenicznej.

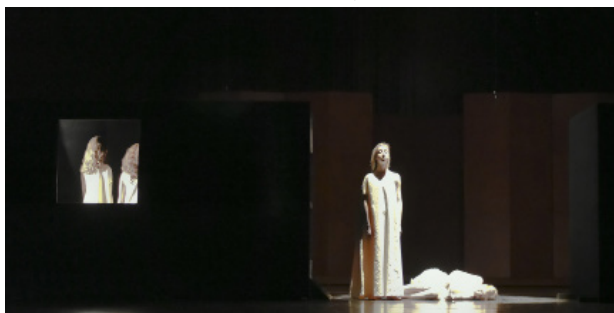
Fot. 7. „Pars pro toto” – scena do muzyki Zygmunta Krauzego (wyk. studentki AM w Łodzi: Anna Kasprzyk, Dominika Rydel)



Źródło: archiwum własne.

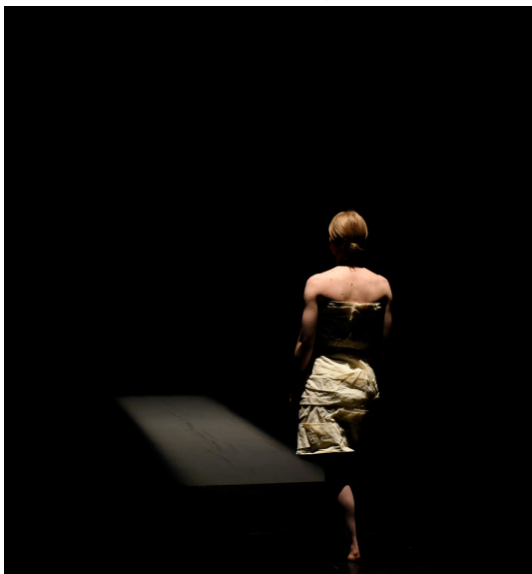
W ciągu całego życia, w zależności od okoliczności, czasu, miejsca, otoczenia, zdarzeń, uczuć ciągle się coś w nas rodzi i umiera. W spektaklu „Pars pro toto” właśnie takie momenty rodzenia się i umierania pokazują w metaforach bez słów, kreowanych z ruchu ciała, plastyki i muzyki.

Fot. 8. „Pars pro toto” – scena do muzyki Jóhanna Jóhannssona (wyk. studentki AM w Łodzi: Monika Pacyna, Ada Słowikowska, Dorota Kuźnicka, Anna Kasprzyk)



Źródło: archiwum własne.

Fot. 9. „Pars pro toto” – scena do muzyki Johna Cage’a (wyk. studentka AM w Łodzi: Anna Kasprzyk)



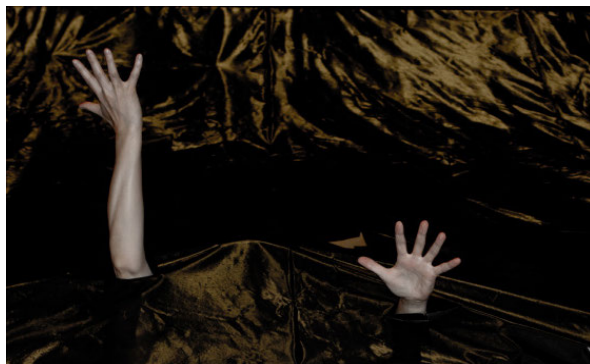
Źródło: archiwum własne.

Fot. 10. „Pars pro toto” – scena do muzyki Arvo Pärt’a (wyk. studentki AM w Łodzi: Anna Kasprzyk, Dorota Kuźnicka)



Źródło: archiwum własne.

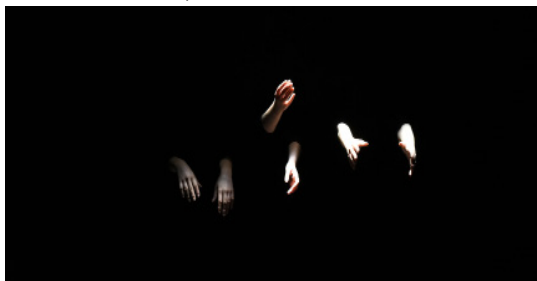
Fot. 11. Maciej Bargiełowski – fotografia z cyklu „Fragmenty”



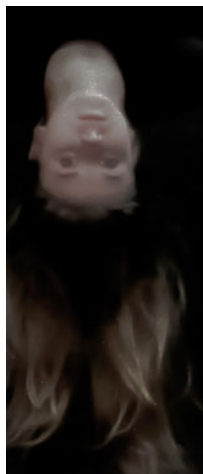
Źródło: archiwum własne.

Pars pro toto, czyli *część zamiast całości*. Sentencja – *część zamiast całości* - metaforycznie charakteryzuje sytuację, w jakiej znajduje się współczesny człowiek. Nie jesteśmy w stanie ogarnąć wszystkiego, nie jesteśmy w stanie doświadczyć i poznać wszystkiego, nie możemy wszystkiego zobaczyć, jesteśmy skazani na fragmenty. Kiedy rozmawiamy z drugą osobą, nie widzimy jej całej, doświadczamy wzrokiem tylko fragmentu postaci, często jest to twarz, oczy, może gestykulujące ręce, widzimy postać z przodu, ale nie widzimy jej z boku czy z tyłu. Zawsze poznajemy tylko fragment. *Pars pro toto*. I z części budujemy obraz jakiejś całości. Niejeden artysta powiedział, że fragment jest ciekawszy niż całość.

Fot. 12. „Pars pro toto” – scena do muzyki Maxa Richtera (wyk. studentki AM w Łodzi)



Źródło: archiwum własne.



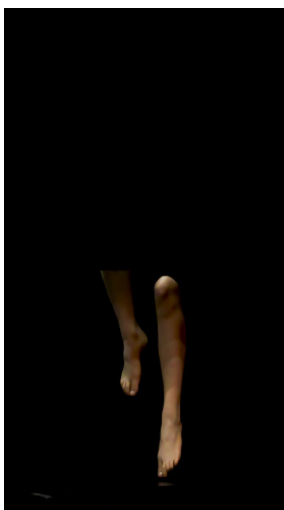
Fot. 13. „Pars pro toto” – scena do muzyki Zygmunta Krauzego (wyk. studentka AM w Łodzi: Dominika Rydel)

Źródło: archiwum własne.



Fot. 14. „Pars pro toto” – scena do muzyki Zygmunta Krauzego (wyk. studentka AM w Łodzi: Oliwia Kraśniuk)

Źródło: archiwum własne.



Fot. 15. „Pars pro toto” – scena do muzyki Zygmunta Krauzego (wyk. studentka AM w Łodzi: Oliwia Kraśniuk)

Źródło: archiwum własne.

Fot. 16. „Pars pro toto” – scena do muzyki Zygmunta Krauzego (wyk. studentki AM w Łodzi: Dorota Kuźnicka, Monika Pacyna, Klaudia Woźniak, Anna Kasprzyk, Oliwia Kraśniuk, Ada Słowikowska)



Źródło: archiwum własne.

W wielu pracach plastycznych Kantora znalazłam inspirację do tworzenia scen z fragmentacjami postaci. Obrazy: „Parasol i postacie” 1967, „Epoka chłopca” z 1970, będąca odwołaniem się Kantora do obrazów Andrzeja Wróblewskiego pt. „Rozstrzelanie”,

„Emballage III” (1967-1973), „Okno” z roku 1983, projekty scenograficzne, a także sceny z happeningów miały wpływ na plastyczną stronę niektórych działań w spektaklu „Pars pro toto”.

Idee Kantora były także obecne przy krystalizowaniu się pomysłów na scenografię.

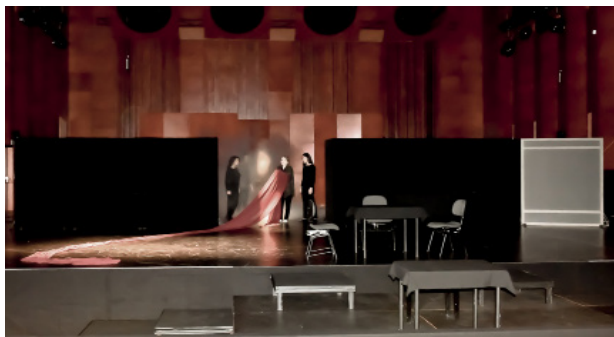
U Kantora scenografia nie była iluzjonistyczna, nie upiększała przestrzeni, ani jej nie ozdabiała, zakreślała obszary działań i miała wpływ na ruchowe ekspresje, determinując grę aktorską. W spektaklach nie było feerii barw, wielokolorowości, lecz monochromatyczność, najczęściej odcienie szarości, czerni czy brązu. I taka plastyka bardzo mi odpowiada. W takim klimacie barwnym rozgrywa się mój spektakl. Dla jego potrzeb zaprojektowana została nieilustracyjna scenografia. Na scenie dwa czarne boksy z kilkoma otworami. Te otwory - niby okna i jedna szczelina - kadrują obrazy. Ograniczają strefy ruchu. To konstrukcje umożliwiające eksponowanie zaprojektowanych akcji. Wyznaczają granice scenicznych działań, eksponowania scen, umożliwiają skupienie uwagi na minimalistycznej ekspresji a także kadrowanie fragmentów ciała i ich dynamiki. Scenografia otwiera przestrzeń, umożliwia przemieszczanie się postaci także poza obrębem sceny.

Fot. 17. Fragment scenografii do spektaklu „Pars pro toto”



Źródło: archiwum własne.

Fot. 18. Scenografia do spektaklu „Pars pro toto”



Źródło: archiwum własne.

Postaci wychodzą bliżej widza, grają niemal w jego fizycznej przestrzeni, także na schodach widowni.

Fot. 19. „Pars pro toto” – scena do muzyki Zygmunta Krauzego (wyk. studentki AM w Łodzi: Ada Słowikowska, Klaudia Woźniak)



Źródło: archiwum własne.

Kantor przywiązywał dużą wagę do rekwizytów. Zwykle przedmioty użyte w spektaklu nabierały innego znaczenia. Rekwizytornia Kantora to

przedmioty lekceważone, zapomniane, banalne, nieważne. Znajdują się zawsze gdzieś bardzo blisko w naszym otoczeniu i spełniają najbardziej powszechne, ale mało odpowiedzialne, niskie, niereprezentacyjne funkcje¹⁷.

Kantor nazywał je przedmiotami biednymi. Do nich należały krzesła, worki, liny, deski, koło od wozu, paczki, walizki, stara miednica, torebki z folii, torby, pudła określane przez twórcę jako przedmioty najniższej rangi. Często u Kantora pojawiają się walizki, torby, plecaki jako plastyczne znaki i atrybuty ciągłego wędrowania. Walizka symboliczna to

jedyna własność tułacza bez domu, w której nosi wszystkie nadzieje, iluzje, ich bogactwo i ich fikcje¹⁸.

Takimi przedmiotami biednymi w moim spektaklu były dwie stare walizki. To metaforyczne przechowalnie wspomnień i ludzkiego losu. Tajemnicze pudła, będące miejscami składowania znaczących dla spektaklu rekwizytów, przedmiotów budzących wspomnienia i dających nadzieję, uruchamiające działanie. Wokół nich organizują się ruchowe interpretacje w drugim akcie.

Fot. 20. „Pars pro toto” – scena do muzyki Gavina Bryarsa (wyk. studentki AM w Łodzi: Justyna Góralska, Monika Pacyna)



Źródło: archiwum własne.

¹⁷ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 18.

¹⁸ M. Dziewulska, *Moja historia to wiele historii*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2015, nr 1-2, s. 22.

Fot. 21. „Pars pro toto” – scena do muzyki Gavina Bryarsa (wyk. studentki AM w Łodzi: Anna Kasprzyk, Monika Pacyna)



Źródło: archiwum własne.

Fot. 22. „Pars pro toto” – scena do muzyki Gavina Bryarsa (wyk. studentki AM w Łodzi: Dorota Kuźnicka, Ada Słowikowska)



Źródło: archiwum własne.

W drugiej części „Pars pro toto” pojawiają się manekiny, a właściwie ich fragmenty, torsy ubrane w czarne kostiumy. Te sztuczne postaci też są rodem z Kantorowskiego imaginarium. Towarzyszą interpretacji do III części Koncertu wiolonczelowego „Farewell to Philosophy” Gavina Bryarsa (1995). Lalki, manekiny to przedmioty często u Kantora występujące.

W „Pars pro toto” nie ma rekwizytów, które używane są naturalistycznie. Wszystkie one mają znaczenia symboliczne – walizki, lalka, manekiny, długi woal, świecące tiule.

Fot. 23. „Pars pro toto” – scena do muzyki Gavina Bryarsa (wyk. studentka AM w Łodzi: Anna Kasprzyk)



Źródło: archiwum własne.

Rekwizyty nie służą ilustracji, nie stanowią dopełnienia scenograficznego obrazu dla bogatszej plastyki scen. Prowokują znaczenia, są emocjonalnie nacechowane i stanowią narzędzia pobudzające cieleśną ekspresję. Np. lalka to medium do kontaktu z tym, co pozostaje poza zasięgiem zmysłów.

Fot. 24. „Pars pro toto” – scena do muzyki Gavina Bryarsa (wyk. studentki AM w Łodzi: Anna Kasprzyk, Ada Słowikowska, Dorota Kuźnicka)



Źródło: archiwum własne.

Fot. 25. „Pars pro toto” – scena do muzyki Gavina Bryarsa (wyk. studentka AM w Łodzi: Dorota Kuźnicka)



Źródło: archiwum własne.

Jak wcześniej wspomniałam, Tadeusz Kantor nie był jedynym źródłem inspiracji w procesie tworzenia „Pars pro toto”, natomiast jest twórcą tak ważnym w polskiej europejskiej kulturze, że

przypominanie o tym totalnym artyście XX wieku uważam za akademicki obowiązek wszystkich wychowawców kolejnych pokoleń artystów. Zachęcam do poznawania dzieł Kantora, a najlepszym początkiem będzie zatopienie się w Kantorowskim imaginarium, czyli w krakowskiej Cricotece.

Dzieła Kantora wyraźnie pokazują, że sztuka i kultura w drugiej połowie dwudziestego wieku znalazły się w całkiem innym miejscu niż kilkadziesiąt lat wcześniej. Teatr, ekspresja ruchowa, plastyka wyzwoliły się z kanonów obowiązujących w XIX i na początku XX wieku. Sztuka mówi od wielu lat innymi językami. Człowiek inaczej się ubiera, inaczej zachowuje, nawet inaczej tańczy. Tak bardzo zmieniła się muzyka, że do rangi muzycznego dzieła podniesiona została audiosfera bez melodii – tak było u Johna Cage’a w „4’33’’”. A nowa muzyka wyzwala inne ruchowe ekspresje.

Fot. 26. „Pars pro toto” – scena do muzyki Zygmunta Krauzego (wyk. studentki AM w Łodzi: Anna Kasprzyk, Oliwia Kraśniuk)



Źródło: archiwum własne.

Kantora poznawałam przez lata i poznaję dalej. Mimo, że ten wybitny wizjoner nie żyje od prawie 30 lat, to jego sztuka jest obecna w kulturowym obiegu cały czas. Wielkość Tadeusza Kantora polega na tym, że jego dzieła stale mogą pobudzać do nowych kreacji,

są ciągle świeże i awangardowe, i nadal bliskie naszej wrażliwości. Jego twórczość stanowi żywy rezerwuuar, który może stymulować i inspirować do nowych działań. Ma bardzo silną moc oddziaływania. Dzięki niej mam potrzebę nowego czytania jego prac, ich eksplorowania, odkrywania innych kontekstów. Jednocześnie ta sztuka nie wyzwala potrzeby naśladownictwa, powielania Kantorowskiego stylu czy estetyki.

W „Pars pro toto” jedyne bardziej bezpośrednio przywołanie i użycie w spektaklu plastycznego cytatu to *suknia unistyczna* nawiązująca do elementu scenograficznego nazwanego *Wózkiem na śmieci* z Kantorowskiego spektaklu „W małym dworku”¹⁹. Jednak cytat ten nie został przez nikogo rozpoznany, co tym bardziej motywowało mnie do przypomnienia Tadeusza Kantora, szczególnie młodemu pokoleniu, które, poznając jego dorobek, może poszerzać swoje artystyczne horyzonty i przyczynić się do rozwoju sztuki. Kantor mówił, że:

jedynie awangarda daje możliwość i nadzieję rozwoju. Idea rozwoju jest dla mnie najważniejszą ideą w sztuce. Bez rozwoju nie ma w niej ruchu i nie ma życia. Funkcją dzieła sztuki jest nie tylko dostarczenie widzowi przyjemności i pewnych estetycznych wrażeń, lecz przede wszystkim zmiana sytuacji, to znaczy obalenie tego, co jest stare w naszym świecie i w naszej sztuce, co już uległo sklerozie, co się zakademizowało. Funkcją sztuki jest odkrywanie nowych horyzontów, zdobywanie nowych terenów. Wiąże się to z ryzykiem, nacechowane jest aspiracją i dążeniem do osiągnięcia tego, co nazywamy niemożliwym²⁰.

Bibliografia

Bal Niepodległości, 2009, https://www.youtube.com/watch?v=cGp4uLgz_Q4 [dostęp: 10.03.2018].

Bausch P., *Walzer*, 1982, prezentacja w Theater Carré w Amsterdamie, <https://www.youtube.com/watch?v=DV1Q5reFq6A> [dostęp: 10.03.2018].

Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982.

¹⁹ Obiekt teatralny do obejrzenia w Ośrodku dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora Cricoteca, Kraków.

²⁰ T. Kantor, *Konstruktywizm, moja młodość (kilka spojrzeń jednego wykładu – 1987)*, [w:] *Tadeusz Kantor, Między śmietnikiem a wiecznością*, red. K. Miklaszewski, Warszawa 2007, s. 84.

Burzyńska A.R., *Polski teatr współczesny z ducha muzyki*, „Teatr” 2015, nr 11.

Czerni K., *Tadeusz Kantor. Spacer po linie*, Kraków 2015.

Dziewulska M., *Moja historia to wiele historii*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2015, nr 1-2.

Kantor T., *Konstruktywizm, moja młodość (kilka spojrzeń jednego wykładu – 1987)*, [w:] *Tadeusz Kantor, Między śmietnikiem a wiecznością*, red. K. Miklaszewski, Warszawa 2007.

Kantor T., *Lekcje mediolańskie 1986*, Kraków 1991.

Kantor T., *Umarła klasa*, 1983, prezentacja w Teatrze María Guerrero w Madrycie w ramach III Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego, <https://www.youtube.com/watch?v=w4k1HTenekQ> [dostęp: 10.03.2018].

Kołodziej B., *Teatr Kantora nikogo nie pozostawiał obojętnym* (wywiad z K. Pleśniarowiczem z 8 kwietnia 2015 r.), <http://culture.pl/pl/artykul/prof-plesniarowicz-teatr-kantora-nikogo-nie-pozostawial-obojetnym> [dostęp: 10.03.2018].

Królica A., *Cieleśna ekspresja aktora w Teatrze Śmierci w perspektywie tańca*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2008, nr 2.

Pleśniarowicz K., *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997.

Puzyna K., *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982.

Wenders W., *Pina*, (fragment pełnometrażowego filmu muzycznego z 2011 roku, poświęconego niemieckiej tancerce i choreografce Pienie Bausch, <https://www.youtube.com/watch?v=aRjZi2twdqk> [dostęp: 10.03.2018].

Streszczenie

Artykuł prezentuje najważniejsze źródła inspiracji twórczego procesu kreowania dwuczęściowego spektaklu muzyczno-ruchowego „Pars pro toto”, który powstał w Akademii Muzycznej w Łodzi, na kierunku rytmika. Był to, prawdopodobnie, pierwszy w historii polskiej rytmiki pełnowymiarowy autorski spektakl przygotowany na uczelni muzycznej. Dla studentów udział w procesie tworzenia spektaklu teatralnego to niezwykle doświadczenie, jakże różne od codziennych wykładów i ćwiczeń. Premiera „Pars pro toto I” i „Pars pro toto II” odbyła się 31 października 2017 r. na scenie Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Łodzi.

Tadeusz Kantor (1915-1990) to jeden z najwybitniejszych polskich artystów XX w. Awangardowy twórca działający na wielu obszarach sztuki. Malarz, scenograf, happener, teoretyk sztuki, autor licznych manifestów i tekstów o sztuce, a przede wszystkim wybitny twórca teatralny. Autor słynnych spektakli, takich jak: „Umarła klasa”, „Wielopole, Wielopole”, „Nigdy tu już nie powrócę”, „Dziś są moje urodziny”. Andrzej Wajda powiedział, że teatr śmierci i „Umarła klasa” Kantora to największe dzieła teatralne, jakie powstały w XX wieku.

Tadeusz Kantor, jego idee, twórczość plastyczna, teatralna i parateatralna

miały znaczący wpływ na artystyczny kształt „Pars pro toto”. W trakcie pracy nad spektaklem Kantor pojawiał się wielokrotnie i inspirował w różny sposób. Jego idee miały wpływ na tworzenie scenariusza, budowanie konstrukcji widowiska i jego przesłania, także na opracowanie scenografii, dobór rekwizytów i działania ruchowe. Nie były to inspiracje wprost, które miałyby spowodować powstanie spektaklu naśladującego przedstawienia autora „Umarłej klasy”.

Materiałem muzycznym w spektaklu „Pars pro toto” są utwory związane z szeroko pojętym obszarem minimalizmu, skomponowane w XX i XXI wieku, zarówno kompozytorów polskich – Tomasza Sikorskiego i Zygmunta Krauzego – jak i obcych – Jóhanna Jóhannssona, Arvo Pärta, Johna Cage’a, Maxa Richtera i Gavina Bryarsa. Na potrzeby spektaklu przygotowano 14 interpretacji ruchowych. Jego fragmenty prezentowane były na żywo na dwóch międzynarodowych konferencjach w Łodzi, a filmowe rejestracje wybranych ze spektaklu ruchowych interpretacji w Kanadzie, Niemczech, Szwajcarii, Polsce.

Słowa kluczowe: Tadeusz Kantor, minimalizm, walc, interpretacja, inspiracja, spektakl muzyczno-ruchowy

Abstract

The article presents the most important sources of inspiration for the creative process of creating a two-part musical-choreographic performance „Pars pro toto”, which was created in the Academy of Music in Łódź, in the field of eurhythmics. It was probably the first full-scale author’s performance in the history of Polish eurhythmics prepared at the Academy of Music. For students, participating in the process of creating a theater performance is an extraordinary experience, so different from everyday lectures and exercises. The premiere of „Pars pro toto I” and „Pars pro toto II” took place on October 31, 2017 at the Concert Hall of the Academy of Music in Łódź.

Tadeusz Kantor (1915-1990) is one of the most prominent Polish theatre makers of the 20th century. The avant-garde artist who was active in many fields of art. Painter, set designer, performer, art theoretician, author of manifestos and texts on art, but first of all an outstanding theatre artist. The author of famous performances, such as „The Dead Class”, „Wielopole, Wielopole”, „I will never return here”, „Today is my birthday”. Andrzej Wajda said that the Theatre of Death and „The Dead Class” by Tadeusz Kantor are the greatest theatrical works created in the 20th century.

Tadeusz Kantor, his ideas, artistic, theatrical and paratheatrical works had a significant impact on the artistic shape of „Pars pro toto”. While I was preparing my original performance titled „Pars pro toto”, it was Tadeusz Kantor that frequently came to mind and inspired me in many ways. Kantor’s ideas had an impact on the construction of the script, the struc-

ture and message of the performance, on stage design, selection of stage props and movement-related actions. They are not direct inspirations, the ones that would result in a performance imitating Kantor's performances stylistically, as the author of „The Dead Class” cannot be copied. The musical material of the „Pars pro toto” performance comprises pieces associated with broadly understood minimalism, i.e. the works composed in the 20th and 21st centuries both by Polish composers – Tomasz Sikorski and Zygmunt Krauze – and by foreign ones, like Jóhann Jóhannsson, Arvo Pärt, John Cage, Max Richter and Gavin Bryars. There have been fourteen movement interpretations prepared for the performance. Fragments of the spectacle were presented live at two international conferences in Łódź, and film recordings of selected interpretations from the performance - in Canada, Germany, Switzerland and Poland.

Key words: Tadeusz Kantor, minimalism, waltz, interpretation, inspiration, musical-choreographic performance