

Magdalena Skrzypczak

Wielka (nie)obecna utkana z cierpienia i chichotu – tajemnicza postać wędrowna w teatrze i pismach Tadeusza Kantora

Ogrody Nauk i Sztuk 3, 286-293

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

WIELKA (NIE)OBECNA UTKANA Z CIERPIENIA I CHICHOTU – TAJEMNICZA POSTAĆ WĘDROWNA¹ W TEATRZE I PISMACH TADEUSZA KANTORA

Tadeusz Kantor w swojej notatce zatytułowanej *Od ambalazu do idei podróży* zapisał: „Idea życia i sztuki jako ciągłej podróży bez końca nasuwała się sama. [...] W poczynaniach artystycznych chodzi mi raczej o czas »wewnętrzny«. Specyficzne aspekty psychologiczne tej koncepcji: przygoda, ryzyko, niewiadome, pogarda stabilizacji. Akcesoria: plecaki, walizki, tobołki”².

Artystyczną wędrówkę T. Kantora jako osobowości twórczej można określić mianem podróży mentalnej, związanej z rozwojem idei oraz odkrywaniem nowych terenów eksploracji. Holistycznie pojęte dzieło T. Kantora, oprócz teatru obejmuje szeroko pojętą twórczość literacką, rysunki, instalacje artystyczne, happeningi oraz ambalaze. Był on artystą kompletnym – „artystą teatru”³ oraz Wiecznym Awangardzistą⁴.

Sam T. Kantor był wagabundą, który ze swoją Budą Jarmarczną – aktorami Cricot 2 odwiedził każde miejsce liczące się na artystycznej mapie świata. Jan Kott nazwał wprost teatr Kantora teatrem wędrownym i porównując podróż Cricot 2 do wypraw Moliera, zapisał, że bez przeszkód mógłby sobie wyobrazić teatr Kantora na wozie z Krakowa do Paryża. Krytyk chętnie widziałby trupę teatralną i samego artystę jako jedno ciało, karmiące wierne audytorium pokarmem – nieraz aż nadto gorzkim: „Teatr Kantora jest teatrem wędrownym. Jedynym chyba w naszych czasach. I właśnie w tym nagłe i niespodziewanie podobny jest do aktorów elżbietańskich, którzy wędrowali miesiącami brzegami Bałtyku przez miasta hanzeatyckie [...]. I w tym wędrowaniu podobny jest również teatr Kantora do pierwszej kompanii Moliera, która wędrując z pałaców do oberż, przewoziła na wozach kostiumy błaznów, skrypty teatralne jeszcze czasem ręcznie pisane obok bielidla i barwiczek dla aktorek. Wozili również i kołyskę, bo, podobnie jak trupą Kantora, był ten pierwszy teatr Moliera jak wielka rodzina”⁵.

Otóż, gorzki pokarm – tym był zarówno teatr, jak i pisarstwo T. Kantora (pisarstwem nazywam wszelkie notatki, refleksje, „partytury”, czyli zapis kolejnych realizacji scenicznych oraz ich wariantów). Etap artystycznych poszukiwań po 1975 r., który zapoczątkował kolejny rozdział w scenicznej biografii Cricot 2, został nazwany przez T. Kantora Teatrem Śmierci⁶. Z inicjacją

¹ Pisząc o postaci wędrownej w teatrze i pismach Tadeusza Kantora, mam na myśli również postać „wędrującą” – pojawiającą się w kolejnych realizacjach artystycznych (seansach hipnotycznych czy pismach) po to, by za chwilę zniknąć z pola percepcji odbiorcy dzieła i pojawić się ponownie w nieco już innym „wcieleniu”. Postać wędrowna w Teatrze Śmierci Kantora jest zatem, zgodnie z terminologią Anny Wieczorkiewicz, „wędrowcem fikcyjnego świata” (inkarnacje tego typu postaci są bardzo liczne w literaturze i sztuce) [A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996].

² T. Kantor, *Pisma*, t.1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Wrocław 2005, s. 318.

³ Termin Edwarda Gordona Craiga. Por. E. G. Craig, *O sztuce teatru*, Warszawa 1985, s. 137-138.

⁴ Termin Krzysztofa Pleśniarowicza – znawcy i badacza twórczości Tadeusza Kantora.

⁵ J. Kott, *Kadyś. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 1997, s. 36-37.

⁶ Teatr Śmierci to kolejny po m. in. Teatrze Podziemnym (Niezależnym), Teatrze Informel, Teatrze Happeningowym etap w twórczości Tadeusza Kantora.

nowego projektu artystycznego wiąże się kairotyczna chwila – moment prywatnej epifanii autora i jego osobiste nadmorskie wspomnienie. Teatr Śmierci jest zarazem teatrem pamięci – T. Kantor intronizując Mnemosyne, wyzyskał dla swego dzieła niezwykłość wędrowni w czasie i przestrzeni. Przekroczył tym samym granicę empirycznego doświadczania. Ekshumując „resztki” i „strzępy”, wydarł przeszłości to, co zapomniane:

„NALEŻAŁO PRZEPROWADZIĆ
REWIZJĘ
I REHABILITACJĘ POJĘCIA
PRZESZŁOŚCI.
ZROBIŁEM TO.
PROKLAMOWAŁEM, WĘDRUJĄC PO ŚWIECIE
TRIUMF PRZESZŁOŚCI,
OŚMIELAJĄC SIĘ WIERZYĆ, ŻE JEST TO JEDYNY CZAS
REALNY I LICZĄCY SIĘ
(W SZTUCE)
BO DOKONANY!”⁷.

Tkanka wspomnieniowa stanęła zatem u progu narodzin nowej sztuki – nowej jakości okraszanej niemożnością werbalizacji i wizualizacji przeszłości zakrzeplej w zakamarkach ułomnej pamięci. Powołując się na gorzką strawę Kantorowskiego dramatu i teatru, mam na myśli esencjonalne rozumienie jego sztuki – w takim znaczeniu, w jakim esencjonalny jest renesansowy *danse macabre*, w którym chichot towarzyszy grozie⁸. Esencja jest śladem ludzkiej egzystencji, oczyszczonym tropem bytu – treściwym Istotnym. Owa esencjonalna treść Kantorowskiego projektu inspiruje wciąż nowe poszukiwania badawcze, prowokuje do rozważań *stricte* filozoficznej proveniencji.

Mając na uwadze rangę zarówno pamięciowych, jak i fotograficznych klisz⁹, które stanowiły jedno z ważniejszych inspiracji projektu artystycznego Teatru Śmierci oraz późniejszych pism T. Kantora (notatek, „partytur”), można w tym miejscu odwołać się do spostrzeżeń Rolanda Barthes’a, który analizując fotografię¹⁰, posługuje się pojęciami *studium* oraz *punctum*. *Studium* jest tropem, który odsyła do konkretnej przestrzeni (jako całości tworzącej pewną ramę) – to pojęty całościowo przedmiot oglądu. Natomiast *punctum* jest epifanią (*kairos*), naruszającą zasadę *studium* pozorną niespójnością – intrygującym „zgrzytem”. Według R. Barthes’a: „*Studium* to szerokie pole swobodnego pożądania, różnego oddziaływania, niepewnego smaku [...]. Mobilizuje półpożądanie, półchcenie; to jest ten sam rodzaj zainteresowania nieokreślonego, gładkiego, bez zobowiązań, jakie odczuwamy wobec ludzi, przedstawień, ubrań, książek, o których uważamy, że są „w porządku”¹¹. Z kolei *punctum* jest tym elementem, który przelamuje tę „letniość” i angażuje zmysły, przyciąga zarazem (skupia na sobie) uwagę *Spectatora*: „[...] *punctum* to uządlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie [*me point*], ale też uderza mnie, miazdzy”¹². Zatem,

⁷ T. Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław 2005, s. 26.

⁸ J. Kott, *dz. cyt.*, s. 14.

⁹ Należy odnotować, że nadmorskie wspomnienie T. Kantora, które zainicjowało Teatr Śmierci, jest przykładem pamięciowej kliszy. Natomiast klisza, która stanowi zarazem zasadę kompozycyjną kolejnego po *Umarłej klasie* spektaklu pt. *Wielopole, Wielopole*, jest fotografia młodych rekrutów, wykonana najprawdopodobniej tuż przed ich wyruszeniem na front (owa klisza – w formie natrętnego echa-obrazu – niejednokrotnie powraca w trakcie spektaklu).

¹⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008.

¹¹ Tamże, s. 52-53.

¹² Tamże.

zgodnie z terminologią R. Barthes'a, esencjonalne treści, jakie ewokuje twórczość T. Kantora, szczególnie realizacje artystyczne w ramach Teatru Śmierci, stanowią wyraziste *punctum* przelamujące *studium* (egzystencję). Właśnie w tym kontekście J. Kott wspomina o tym, że „śmiertelna ludzka komedia Kantora jest uniwersalna”¹³.

Co prawda, jak słusznie zauważył J. Kott, „w tym tak bardzo polskim teatrze, w którym łączą się z sobą i dziwnie łączą echa-obrazy, echa-symbole, echa-cytaty z Mickiewicza i Witkiewicza, Wyspiańskiego i Gombrowicza”¹⁴, ale nie brak odniesień do biografii samego twórcy, pamięciowych klisz i obrazów, które dręczą wyobraźnię odbiorcy i czytelnika. Nie można pozostać biernym wobec tak wielkiej artystycznej siły wyrazu. Uczestnicy seansu hipnotycznego zostają niespodziewanie „wchłonięci”, zaanektowani przez sztukę T. Kantora, ponieważ, jak odnotował J. Kott, Teatr Śmierci jest również teatrem esencji¹⁵. Co istotne, zawłaszczenie uwagi odbiorcy odbywa się również dzięki charakterystycznemu korowodowi kuriozalnych postaci, których literacka i kulturowa genealogia jest co najmniej frapująca.

W kontekście rozważań dotyczących jednej z najbardziej osobliwych figur Kantorowskiej galerii osobliwości, nie sposób nie wspomnieć o koncepcji *dramatis personae* w twórczości autora. T. Kantor wprowadził szereg postaci hybrydycznych i zmultiplikowanych, lalek, kukieł, manekinów i żywych ciał (aktorów) „zrośniętych” z realnymi przedmiotami, które nazwał bio-objektami. Jednocześnie upodmiotowił przedmiot, co poniekąd wiąże się z tematyką humanistyki nieantropocentrycznej. Tym sposobem wszedł w dialog z dziewiętnastowiecznymi koncepcjami sztuki Heinricha von Kleista, Ernsta Theodora Hoffmanna czy Edgara Allana Poe: „Manekiny i Figury Woskowe egzystowały zawsze na peryferiach usankcjonowanej Kultury. Dalej nie miały już wstępu., zajmowały miejsce w BUDACH JARMARCZNYCH, podejrzanych GABINETACH KUGLARSKICH, z dala od świetnych przybytków sztuki, traktowane z góry jako KURIOZA przeznaczone gustom pospółstwa. Z tego właśnie powodu, to one, a nie akademickie, muzealne kreacje sprawiały, że na mgnienie oka uchylała się zasłona”¹⁶. W manifestie Teatru Śmierci, T. Kantor określał swoje postaci mianem „potwornych okazów antropologicznych” i „zoologicznych”¹⁷. Tego typu postaci można zatem analizować w kontekście estetyki groteski i makabreski. Po raz wtóry w historii sztuki udało się autorowi – tym razem T. Kantorowi, tropem koncepcji Brunona Schulza – ożywić materię.

Mając na uwadze pobieżny zarys ogólnej koncepcji *dramatis personae* w twórczości T. Kantora, chciałabym zwrócić szczególną uwagę na niejednoznaczną – napiętnowaną „wielością w jedności” figurę posługaczki, będącej również markietanką, prostytutką i sprzątaczką. Nie sposób jednoznacznie zdefiniować jej status ontologiczny. Pojawia się, by za chwilę zniknąć. Z jednej strony jest niezwykle cielesna i niemal natrętnie eksponuje swoją fizyczność, a z drugiej – w niektórych realizacjach scenicznych – przechadza się po scenie w zgrzebnej szacie żalobnej i charakterystycznym czarnym meloniku – wówczas z kolei jest reminiscencją jakiejś figury androgynicznej.

Galeria Kantorowskich postaci stanowi egzemplifikację Bachtinowskiej „dwucielesności”¹⁸. Te osobliwe персоны przywodzą na myśl ciało kolektywne rodem z powieści François Rabelais'go (świat *à l'envers*). Jak wspomniałam, w spektaklach realizowanych w ramach Teatru

¹³ J. Kott, *dz. cyt.*, s. 36.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 14.

¹⁶ T. Kantor, *Pisma*, t. 2: *dz. cyt.*, s. 18.

¹⁷ Tamże, s. 52.

¹⁸ M. Bachtin, *Ludowe formy świat karnawałowych*, [w:] A. Chałupnik (red.), *Antropologia widowisk*, Warszawa 2010, s.

Śmierci ciało aktora jest „zrośnięte” z przedmiotem, kukłą czy lalką – obiekt zostaje tym samym upodmiotowiony. Hybrydyczne postaci T. Kantora łączą w sobie znak życia i śmierci – element głośnego śmiechu karnawałowego i żalobnego płaczu. W każdym seansie halucynacyjnym przynajmniej jedna postać jest personifikacją śmierci. Tego typu figury, wyłuskane z kultury ludycznej, ewokują jednocześnie strach, grozę i stłumiony („zdławiony”) śmiech. Tak jest w przypadku tajemniczej sprzątaczkii w twórczości T. Kantora, która łączy w sobie sprzeczności – melancholie, nostalgia z jednej strony oraz wyuzdanie i dziką zachłanność (również popęd płciowy) z drugiej.

Tacy niejednoznaczni bohaterowie, tego typu kreacje artystyczne, często pojawiają na kartach literatury czy na deskach teatru. Oczywiście jest pokrewieństwo tajemniczej figury, o której mowa w niniejszym artykule, z innymi enigmatycznymi (najczęściej wędrownymi) postaciami literackimi. Owa kreacja jest inkarnacją Ahaszwerosa – legendarnego Żyda Wiecznego Tułacza, który za znieważenie Chrystusa niosącego krzyż na Golgotę, został skazany na wieczną kontemplację w oczekiwaniu na koniec świata. Jest kimś bądź czymś na kształt literackiego konstruktów, błędzącego spacerowicza, który pojawia się w świecie dramatu, aby przez chwilę zwrócić na siebie uwagę, zawiązać akcję, poprzyglądać się wnikliwie pozostałym bohaterom biorącym udział w cyklicznej „mechanice narodzin i śmierci” i zniknąć. Jej udziałem są kolejne proteuszowe przemiany i metamorfozy. W trakcie jednego tylko spektaklu, jednej realizacji scenicznej, figura ta najpierw jawi się jako starsza pani – sprzątaczką w opuszczonej szkole, a za chwilę wchodzi w rolę rubasznej właścicielki domu publicznego – i w tym wariacie przypomina już raczej kosztuchę podrygującą w takt walca *Francois*. Aktywizuje się zatem całe rekwizytorium wspomnianego już *danse macabre*.

W *Umarłej klasie* – pierwszej inscenizacji w ramach Teatru Śmierci – atrybutem Sprzątaczkii (w tej roli Stanisław Rychlicki) są mosiężna kule i kołyska-trumienka. Postać sprawia wrażenie okaleczonej, kuleje – taki sposób prezentacji tej postaci wiąże się z ułomnością procesu wspomnienia i niemożnością odtworzenia przeszłych zdarzeń. Jej pojawieniu się towarzyszy niepokojący dźwięk – miarowe uderzanie kul (jak żołnierski marsz – może pochód faszystów). W kąciaku ust, niedbale trzymając cygaretkę, a jednocześnie wykonuje gest „koszenia”. W tym wcieleniu jest żniwiarką/żniwiarzem, który przychodzi po to, co w *umarłej klasie* „stężonego” wspomnienia zostało z epoki dzieciństwa:

„ENTRÉE SPRZĄTACZKI-
ŚMIERCI

WIELKIE SPRZĄTANIE

czyli

CYRKOWA PRÓBA ŚMIERCI

[...] W klasie powstaje zamieszanie.

STARUSZKOWIE porzucają swoją zabawę,

patrzą w stronę wejścia, skąd wylania się postać SPRZĄTACZKI.

SPRZĄTACZKA jest najwyraźniej rozjuszona.

I groźna. Twarz nabrała potwornego

grymasu śmierci. Rozszerzone wargi

odslaniają kości zębów, oczy zapadłe...

W rękach trzyma szczotkę na

żelaznym pręcie. Trzyma ją

jak kosę. I kosi.

Ruchy mechaniczne, coraz bardziej nieubłagane.

Klasa upodabnia się do

ponurego średniowiecznego sztychu
Apokalipsy¹⁹.

Sprzątaczką jest zatem katem – w znaczeniu istotnym również dla konstrukcji seansu dramatycznego. Jej nagłemu pojawieniu się towarzyszy nagłe cięcie, zatrzymanie i przyspieszenie akcji. Nie sposób nie dostrzec pewnego artystycznego pokrewieństwa tej postaci i samego T. Kantora – autora zawsze obecnego na scenie podczas seansu dramatycznego. Ona – Wielka (nie)Obecna jest w takim samym stopniu zaangażowana w przebieg akcji jak autor – Demiurg – Charon. Obie te postaci są znaczące dla konstrukcji projektu Teatru Śmierci – ich obecność spaja cykl dramatyczny.

Bohaterowie *Umarłej klasy* – starszankowie z naroślami (manekinami – trupkami dzieci), którzy dotychczas pogrążeni byli w marazmie, niemożliwej komunikacji, pustostłowi i zonglerce cytatami sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza, nagle budzą się i w popłochu próbują uciec przed kulą-kosą osobliwej woźnej. Sprzątaczką jest postacią, która wprowadza pozorny zamęt, wytrąca pozostałych bohaterów dramatycznych z halucynacji i odrętwienia: „Kule, które narzucają egzystencji uczniów klasy umarłej piętno śmierci – są jedynym stałym znakiem z repertuaru *ars moriendi* (podczas gdy np. figura woźnej podlega groteskowemu metamorfozom...). Z kolei walc, niezmienny symbol niemożliwego Powrotu, wskrzesza tęsknotę za »utracionym Rajem« dzieciństwa. Co przeraża w śmierci: nieznama, niedostępna doświadczeniu forma egzystencji, ludzi jednocześnie nadzieją bezpieczeństwa tego, co już było...”²⁰.

Oprócz swojej podstawowej funkcji – Sprzątaczką jest również pracownicą kostnicy. Ten jej podejrzany zawód niespodziewanie ujawnia się w trakcie dramatu – podczas mycia zwłok – czynności, której celem jest odebranie pozostałym postaciom „fabularnych i życiowych pozorów”²¹. Sprzątaczką wnosi na scenę wiadro z wodą i ścierkę, zwłoki obmywa z automatyczną obojętnością – trze dokładnie rozrzucone ciała, wyżyma ścierkę, brudna woda kapie na podłogę. Podejrzany proceder zakrawa na nekrofiliję: „Obnażanie ciał, mycie intymnych części ciała, uda, brzuch, pośladki, stopy, pięty, twarz, między palcami, w otworach nosowych, w uszach, w pachwinach, brutalne i bezceremonialne rzucanie, przewracanie ciał. Ciągły stukot rytmiczny kul w kołyse”²².

Pod koniec dramatu szkolna woźna wraca w nowej roli – bezwstydną właścicielką burdelu. Kantor zwraca uwagę, że w trakcie trwania spektaklu nie ma już czasu na analizę tej dwuznacznej postaci – trwa szalony TEATR AUTOMATÓW. Sprzątaczką spełniła swoją rolę, dokonał się *danse macabre* – w pamięci zachowuje się obraz pohańbionych, obnażonych ciał. Próby uobecnienia i powrotu są niemożliwe.

W kolejnym spektaklu – *Wielopole, Wielopole* (1980) można zaobserwować tę podejrzaną postać w zupełnie nowej roli – Wdowy po miejscowym fotografie (w tej roli Mira Rychlicka). Jej nieodłącznym rekwizytem (atrybutem) jest wynalazek Pana Daguerre’a – maszyna pozornie będąca solidną konstrukcją („budą z foto-aparatem”), która w rzeczywistości okazuje się kulomiotem. W partyturze *Wielopola, Wielopola* T. Kantor zapisał²³, że Wdowa po miejscowym fotografie firmy „Ricordo” (wł. „pamiętam”) jest Plugawą Służącą z parafialnej kostnicy – jest ponurym Agentem śmierci. Cieszy się swoją profesją. Parę razy dumna i wyprostowana przechadza się po scenie, pchając nieodłączną maszynierię (wózek). Porusza się przy tym automatycznie, podchodzi do innych bohaterów i ustawia ich do zdjęcia:

¹⁹ T. Kantor, *Pisma*, t. 2, dz. cyt., s. 102.

²⁰ K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990, s. 80.

²¹ T. Kantor, *Pisma*, t. 2, dz. cyt., s. 169.

²² Tamże, s. 170.

²³ Tamże, s. 215.

„Psalm wzmagą się.
 [Fotograf] zaczyna kręcić korba.
 Z namaszczeniem.
 Niemal jakies REQUIEM.
 [...]
 Fotograf podnosi szybko tułów Księdza, przekręca brutalnie głowę ku aparatowi.
 Zdjęcie.
 Potem drugie”²⁴.

Moment pojawienia się fałszywego aparatu – śmiercionośnej maszyny jest jednym z najbardziej przejmujących wizerunków niechybnej śmierci w artystycznym projekcie T. Kantora. To upiorna scena, w której łączy się groteska z makabrą. Pluton młodych rekrutów przed wyruszeniem na front ustawia się do zdjęcia. Scena ta stanowi kliszę organizująca w zasadzie cały spektakl. Żołnierska masa, stłoczeni rekruci z poszarzałymi twarzami drżą nienaturalnie, podrygują (zupełnie jak frygi). Fotograf oddala się od plutonu, pochyla do skierowanego w stronę Wojska aparatu i wykrzywia twarz w demonicznym śmiechu. Po chwili zaczyna kręcić boczną korbką, wysuwa się lufa i dokonuje się „powtórny” mord rekrutów. W całej scenie ironiczny ryk Wdowy przeplata się z salwą kulomiotu. Wynalazek Pana Daguerre okazał się atrapą aparatu. Wojsko zostało poddane fałszywemu działaniu upiornego fotografa. Młodym rekrutom została odebrana szansa ponownego „do-istnienia” w świecie opanowanym przez nagłą i okrutną śmierć.

Podobnie w *Niech szczytną artyści* – rewii z 1985 r. proces powolnego umierania i śmierć organizują cały spektakl. Inkarnacji tajemniczych, wędrownych postaci – dybuków jest tu wiele. Pojawia się m.in.: Właściciel składu przyzycmentarnego, Sutener-Karciarz, Wisielec, Pomywaczka, Dziwka z Kabaretu – Anioł Śmierci. Rewia łączy wszystko, co charakterystyczne dla Kantorowskiego projektu: cyrkowe igranie z brutalnością i wulgaryzmem, melancholijną (niemal mistyczną) podróż z wyuzdaniem. Placz i żałoba przeplata się w *Niech szczytną artyści* z urywaniem chichotem bliżej nieokreślonego szydery (może zła).

Nieco inaczej rzecz się ma w *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) oraz *Dziś są moje urodziny* (1991) – spektaklu, do którego ostateczne przygotowania przerwała śmierć T. Kantora w 1990 r. W *Nigdy tu już nie powrócę* poza całym szeregiem manekinów, kukieł i zduplikowanych postaci, pojawia się Dziwka Bosa (Ludmiła Ryba) – figura istotna dla organizacji całego spektaklu. Rzecz dzieje się w podejrzanym knajpie, w której „ziede grobową pustką”²⁵. Poza Właścicielem i Księdzem, między stolikami biega wspomniana Dziwka Bosa, markietanka obmywająca stoliki i podłogę:

„Jedynie »na miejscu«
 jest ten »wyciruch«,
 Dziwka do wszelkich posług brudna,
 używana do cielesnych uciech.
 niedługo i ona doczeka się swojej chwili sławy,
 gdy z tego padołu zaśpiewa pieśń
 IDĄCYCH DO GAZU,
 i stanie się symbolem
 Ziemi Obiecanej”²⁶.

²⁴ Tamże, s. 216.

²⁵ T. Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Wrocław 2005, s. 110.

²⁶ Tamże, s. 111.

Faktycznie, okazuje się, że tylko ona – biedna figura w łachmanach ocaleje. Ta postać będąca reminiscencją figury grabarza, śpiewając głośno hebrajską pieśń *Ani maanim* (*Ja wierzę* – tę pieśń mieli śpiewać idący na śmierć Żydzi z warszawskiego getta) wydobywa ciała spod upakowanej masy, spod całunu (tworzącej Wielki Ambalaż końca XX w.). W przewodniku do spektaklu, T. Kantor nazywa ją Posługaczką Wielkiego Chronosa, odkopującą „świećność naszego wieku./ Jego »Pompeje«”²⁷. Ten jej ostatni gest – głośna pieśń i końcowe zamilknięcie (brak słów, milczenie) stanowią kontrpunkt dla cyrkowej konstrukcji całego spektaklu.

W *Dziś są moje urodziny* – dramacie, którego ostateczny kształt zdążył jeszcze zredagować T. Kantor – przestrzenią akcji jest biedny pokój wyobraźni (znany z wcześniejszych realizacji), ale jego domownikami są już tylko właściciel (T. Kantor), jego autoportret oraz Cień autora oraz Posługaczka podająca się za krytyka. Jest to znacząca sytuacja dramatyczna, ponieważ inaczej niż w *Wielopolu*, *Wielopolu*, tym razem ekshumowani z zakamarków pamięci drodzy nieobecni są bohaterami dochodzącymi z zewnątrz. W *Dziś są moje urodziny* biedny pokój wyobraźni jest przestrzenią osobistą, indywidualną – stanowi *refugium* właściciela, a jedynymi postaciami, które ów pokój zamieszkują są Cień autora i Posługaczka - silna kobieta w czarnym meloniku, siejącą terror Sprzątaczkę z *Umarłej klasy* przypomina już tylko strojem. W ostatnim spektaklu jej rola sprowadza się do drobnych porządków i opieki nad Cieniem (pół-snem, pół-osobą, pół-somnambulikiem):

„Na łóżku, pod kocem śpi mój CIEN.
Mówi przez sen,
krzyczy,
zrywa się,
znowu zasypia...”²⁸.

Można zatem stwierdzić, że zagadkowa figura wędrowna (a dokładniej – postać „wędrująca”) w twórczości T. Kantora ewoluuje – od demonicznej, siejącej postrach postaci ku piastunce – personifikacji uspokojenia, ukojenia i zgody na gorzkie pokarmy, którymi karmi nas codzienność. Ogniskuje również doświadczenie całego wieku XX, obu wojen i Holocaustu. Pojawienie się tej figury ewokuje treści egzystencjalne – uniwersalne, demokratyczne (eschatologiczne). W znaczeniu metaforycznym każda chwila nierozzerwalnie związana jest ze śmiercią, która stanowi zarazem moment narodzin zupełnie nowej jakości. Śmierć w projekcie artystycznym T. Kantora jest zatem istotna nie tylko ze względu na to, że dotyczy każdego i stanowi jedyny (bądź jeden z niewielu) pewnik w życiu człowieka, wiąże się również z niemożliwością powrotu, wskrzeszenia tego, co minęło.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin M., *Ludowe formy świąt karnawałowych*, [w:] Chałupnik A. (red.) *Antropologia widowisk*, Warszawa 2010.
Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008.
Craig E. G., *O sztuce teatru*, Warszawa 1985.
Kantor T., *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Wrocław 2005.
Kantor T., *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Wrocław 2005.
Kantor T., *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Wrocław 2005.
Kott J., *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 1997.
Pleśniarowicz K., *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990.
Wiczorkiewicz A., *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996.

²⁷ Tamże, s. 124.

²⁸ Tamże, s. 288.

STRESZCZENIE

W artykule interesuje mnie etap artystycznych poszukiwań Tadeusza Kantora po 1975 r. – Teatr Śmierci. Galeria postaci w Teatrze Śmierci jest wielce osobliwa. Stanowi zbiór figur hybrydycznych, które można badać w kontekście estetyki groteski i makabreski. W szkicu dokonuję analizy jednej spośród nich – tajemniczej i niejednoznacznej postaci sprzątaczkii „wędrującej” przez teatr i pisma Kantora (od *Umarłej klasy* do *Dziś są moje urodziny*). Szkic jest próbą odpowiedzi na pytanie, kim/czym jest ta postać wędrowna dla projektu artystycznego Kantora i jak można tę figurę interpretować.

Słowa kluczowe: literatura, teatr, antropologia, postać, groteska, wędrowiec, pamięć, esencja, śmierć

THE GREAT (UN)PRESENT, WOVEN FROM SUFFERING AND GIGGLING - A MYSTERIOUS FIGURE IN THE TRAVELING THEATER AND THE WRITINGS OF TADEUSZ KANTOR

Summary

The article focuses on Tadeusz Kantor's artistic exploration from 1975 – the Theatre of Death. Kantor's gallery of characters is very particular and peculiar. His characters are rather strange figures (e.g. Kantor's bio-objects or mannequins). It is possible to analyse these objects through the prism of the aesthetic of the grotesque. This article attempts to describe the figure of a Char-woman – one of the most mysterious characters in Kantor's oeuvre. This character is present in every Theatre of Death spectacle (starting with *The Dead Class*, then *Wielopole, Wielopole, Let the Artists Die, I Shall Never Return to Today Is My Birthday*). This curious figure is a kind of wanderer. What/Who is it exactly? How should we talk about this peculiar character, who oscillates between the world of the Living and the Dead? How should we understand its position in Kantor's artistic project? This paper endeavours to find the answers.

Key words: literature, theatre, anthropology, character, figure, grotesque, wanderer, memory, essence, death