

Krzysztof Pleśniarowicz

Na krawędzi pustki

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (46), 85-101

1979

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Krzysztof Pleśniarowicz

Na krawędzi pustki

W wywołaniu decyzją artysty fascynującego „momentu przekroczenia”, który aktorów i widzów umieszcza na krawędzi pustki, upatruje Tadeusz Kantor szansę swojej sztuki i swojego teatru. Zasadę owego „przekroczenia” zdefiniował w odwołaniu do pojęcia śmierci. Ale nie interesuje go groza śmierci, nie tworzy z niej problemu dla ludzkiej świadomości. Pojęcie śmierci jest raczej „jedynym argumentem przeciwko konformizmowi”¹ sztuki i życia. Metaforyka tych sformułowań wymaga oczywiście dookreśleń. Fałszywe byłoby jednak narzucające się przypuszczenie, że Kantor próbuje przywrócić terapeutyczne funkcje działaniu artysty. Stawką w tej grze są przede wszystkim cele poznawcze.

W dzisiejszym teatrze drażnienie świadomości — jeżeli nie ma polegać na tradycyjnym „psychologizowaniu” związanym z absolutyzacją scenicznego świata — stawia twórcę przed dwoma radykalnymi rozstrzygnięciami (i nieskończoną liczbą pośrednich).

Przekroczenie

¹ *Dzieło sztuki jest zamknięte. Z T. Kantorem rozmawia A. Grzejewska. „Miesięcznik Literacki” 1978 nr 10, s. 73.*

Albo
Gombrowicz,
albo Grotowski

Albo zamknięcie się w kręgu „teatralności” życia społecznego i jej ewentualnej demaskacji, albo też, na odwrót, wyznaczenie horyzontu poszukiwań zamiarem rekonstrukcji rytuału, powrotu do mitu „idealnej wspólnoty”. Mówiąc językiem konkretnych przykładów: albo pokazywanie człowieka jako „wieczystego aktora” (Gombrowicz), albo poszukiwanie ludzkiej „pierwszej substancji” (Grotowski).

Tadeusz Kantor umieszcza cały problem w innej płaszczyźnie epistemologicznej. Decyduje się w swoim teatrze na zabieg, który nazwać by można „redukcją świadomości” w celu rewindykowania pojęcia materii, rozumianej jako „konkretna nie uformowana jeszcze rzeczywistość”².

Postulat „rozluźnienia powiązań treściowych”, tworenia „sfery wolnego dziania się”, ogłoszony w okresie teatru „zerowego”³, potraktować należy jako programowy zamiar dotarcia do tego, co tkwi „pomiędzy” faktami obiektywizowanymi przez zmysły i jest niedostępne intelektowi. Niewiele ma to jednak wspólnego z ekspresjonistycznym „sięganiem istoty”. W „grach z przedmiotem”, jakie prowadził Kantor, chodziło o obnażanie kruchości powszechnego poczucia panowania nad rzeczywistością.

W teatrze Cricot 2 stale powraca plastyczny motyw człowieka zrosniętego z jakimś przedmiotem. Widziano w tym zazwyczaj materializację psychicznych obsesji postaci. Ale była to także wizja odwiecznego konfliktu intelektu i materii. Nie poznawcza relacja „uświadamiania”, ale rywalizacja dwóch obcych, niezależnych sił. Zaś wprowadzony później manekin ujawniał ten konflikt w sposób jeszcze bardziej wyjaskrawiony: oto w centrum zainteresowania umieszczono „esencję materialności pozbawioną wszelkich śladów psychiki ” (B. Schulz) czy

² *Nowa sytuacja w sztuce. Rozmowa z T. Kantorem (rozmawiała E. Morawiec)*. „Życie Literackie” 1979 nr 2, s. 5.

³ T. Kantor: *Manifest teatru zerowego*. Kraków 1963.

fascynującą nadrealistów „nieświadomą fizyczność” (A. Jeuffrey). W teatrze Cricot 2 nastąpił ostatecznie proces uprzedmiotowienia człowieka, urzeczowienia procesów fizycznych i biologicznych (aktor stawał się przedmiotem, a przedmiot — aktorem)⁴. Sam zabieg nie jest jeszcze odkryciem — tak samo w odniesieniu do sfery psychiki i świata idei postępowali dadaiści. Ale Kantor wykroczył poza ironiczną demaskację; dla niego wyzwolenie spod panowania *psyche*, rezygnacja z formowania absolutnego układu odniesienia, który tłumaczy resztę rzeczywistości, powoduje przede wszystkim naznaczenie piętnem Tajemnicy.

Przedmiot bowiem, według Kantora, to „świat obiektywny, obcy intelektowi”⁵. Już w tak zdefiniowanej autonomii przedmiotu zawiera się pewien moment zagrożenia. Przedmiot fascynuje artystę z racji swej podwójnej przynależności. Z jednej strony pozostaje w ścisłym związku z tą sferą rzeczywistości, którą Kantor nazywa „realnością”⁶ i dlatego może być w dziele sztuki czymś „gotowym”, czyli przeniesionym z sytuacji nieartystycznej — w artystyczną. Wiąże się to ze zburzeniem dwustopniowej strategii przekazu; twórca nie pośredniczy, nie przekazuje, jego działanie polega na artystycznym uaktywnieniu elementów „realności”. I w tym sensie przedmiot ulega naciskowi naszej *psyche*. Manipulacje artysty, zmieniającego miejsce i zasadę przeznaczeń określonych przedmiotów, burzącego reguły

Tajemnicze
urzeczowienie

⁴ *Przedmiot staje się aktorem* (wywiad T. Krzemień z T. Kantorem). „Kultura” 1974 nr 37, s. 11—12.

⁵ *Ibidem*.

⁶ „Realnością są przedmioty wzięte wprost «z życia», «prawdziwe», najprostsze, naturalne, tzn. bez śladu jakichkolwiek walorów formalnych i estetycznych oraz *czynności i sytuacji* równie życiowe, jakies *podstawowe, nie wynikające z jakiegokolwiek fabuły*” (*Świadomość sztuki. Rozmowa z T. Kantorem. Rozmawiał M. Sienkiewicz*. „Literatura” z 14 września 1974 r., s. 3) (podkreślenia Kantora).

Przedmioty
gotowe

myślenia praktycznego — to operacje dokonywane w gruncie rzeczy w świecie rozumianym jako struktura odniesień, w świecie ludzkiego doświadczenia. Ten aspekt stosunkowo łatwo poddaje się artykulacji, zwłaszcza w przypadku happeningów Kantora, których zadaniem było „wypróbować rzeczywistość”. W *Umarłej klasie* znalazło się kilka przedmiotów gotowych: przykładowo walc *François* Zygmunta Karasińskiego czy nazwiska w litanijnych Wypominkach, wybrane przez Kantora z książki telefonicznej⁷.

Pustka

Z drugiej jednak strony przedmiot jest znakiem, materii wymykającej się ludzkiemu poznaniu, stanowi sam w sobie byt obiektywny, tajemniczy i niedostępny, jest prowokacją dla człowieka, a przede wszystkim dla artysty: wewnętrzny mechanizm twórczości porównuje Kantor do pustki, w której „poszukuje się tego, co «niemożliwe» i «nieznane»”⁸. W przedmiot wpisana jest opozycja materii i formy rozumianej jako „unieruchamianie”, ujarzmiwanie tej substancji pierwotnej. I ta koncepcja dzieli Kantora od wyznawanego niegdyś przezeń ideału awangardy — konstruktywizmu, choć wspólne pozostało odrzucenie romantycznego zwrotu „ku świadomości”. Sama jednak polaryzacja, samo wewnętrzniebiegunowe napięcie, powstałe w tak sformułowanej korelacji, rysuje się nie dość jasno; wydaje się, iż na pewno wykracza poza podział na „wewnętrzną” i „zewnątrzną” powłokę zjawisk czy tworzywo i jego kształt ostateczny. Proponowanie tej opozycji jest próbą uchwycenia jednej z podstawowych antynomii sztuki Kantora, która od tego, co znane i uznane, nieustannie grawituje ku Tajemnicy. Tylko w tym aspekcie wytłumaczyć można głoszoną przez

⁷ R. de Morticelli: *Sulla scena passano fantasmi d'avanguardia (wywiad z T. Kantorem)*. „Corriere della Sera” z 29 stycznia 1978 r.

⁸ *Świadomość sztuki*.

tego artystę ideę „zbędności formy”⁹ czy wręcz ucieczki przed formą, która oznacza konwencję, unieruchomienie, śmierć. A cóż może być większą obelgą dla awangardzisty, jak zarzut unieruchomienia?

Przedmiot ujawnia więc dialektykę istnienia w sposób „przezroczysty”, nie skażony bagażem świadomościowym jednostki czy epoki. Dlatego penetracji dwoistej natury przedmiotu dokonuje Kantor w specjalnie wybranej sferze rzeczywistości, którą definiował wielokrotnie w związku z malarskimi „ambalazami” jako „realność ubogą” lub „realność najniższej rangi” (jest to świadome nawiązanie do Schulzowskiej „rzeczywistości zdegradowanej”). Oto jego postulaty:

„żonglować
rzeczami śmiesznie blahymi,
wstydliwymi,
poniżej godności,
żenującymi,
«śmieciem»,
byle czym,
pustką!”¹⁰

Sięgnięcie do tak określonych przedmiotów i zjawisk (w *Umarłej klasie* są to, zdaniem Kantora, biedne ławki szkolne, mechaniczna kołyska, maszyna do rodzenia, Śmierć-sprzątaczką klasowa myjąca ciała uczniów-staruszków) oznacza realizację Zasady Przekroczenia. Nie jest to stan „naturalny” związany z jakimś aspektem istnienia, ale sytuacja wywołana działaniem artysty. Tkwi więc u źródeł jego decyzji, zmieniającej przyzwyczajenia, odrzucającej konwencje, i oznacza równocześnie „akt czy-

Dwoista natura
przedmiotu

⁹ *Nowa sytuacja w sztuce. O problemie „unieruchamiania” awangardy* por. T. Kantor: «*Trafić do światowego muzeum...*». *Notował K. Pleśniarowicz*. „Kultura” 1978 nr 30, s. 11, 14.

¹⁰ T. Kantor: *Ambalaze*. Warszawa 1976, s. 14. Biblioteka Galerii Foksal PSP.

„Dziura
Imagina-
cyjna”...

stej poezji”, stworzenie „Dziury Imaginacyjnej”, by użyć metaforycznych określeń Kantora¹¹, która otwiera nowe, nieoczekiwane perspektywy poznawcze.

W manifestach i wypowiedziach programowych twórcy teatru Cricot 2 można wyróżnić krąg tematów uprzywilejowanych: powracają stale pojęcia punktu zerowego, pustki, śmierci i przekroczenia. Ta swoista negacja przez odwrotność polega w gruncie rzeczy na przywróceniu sztuce prawa do odkrycia i tajemnicy, do wyzwolenia prawdy i wreszcie — co może nie mniej ważne — do odrębności. Załączkiem *Umarłej klasy* był niezrealizowany spektakl *Lekcji gramatyki*. W drugiej wersji *Umarłej klasy* jedynym na pozór śladem tych wcześniejszych poszukiwań jest recytacja abecadła hebrajskiego, a przede wszystkim — znakomita scena „Kleksów fonetycznych”¹², tworzenia dialogowych napięć między symultanicznymi ciągami trudnych do wymówienia zestawów fonemów: „bystr wrk”, „rżyszczy ścieg”, „bzyrkekeke”, „fumcekaka”. „Kleksy” kończą się po gombrowiczowsku robieniem „min” i ogólną bijatyką. Ale obecność Gombrowicza jako „uczestnika seansu” nie jest tu najważniejsza. Warto może zwrócić uwagę na szczególne zainteresowanie Kantora gramatyką, grą reguł prowadzoną ponad semantyczną wartością każdorazowej ich realizacji. Gramatyka w jego rozumieniu „zawiera w sobie wszystkie możliwe literackie formy artystyczne, całą (...) literaturę świata, jest jakby rezerwuarem nieskończonej ilości potencjalnie możliwych

i gramatyka

¹¹ *Ibidem*.

¹² Wszystkie nazwy sekwencji ujęte w cudzysłów pochodzą z programu *Umarłej klasy*. Natomiast wszystkie opisy i cytaty ze spektaklu oparte są na wersji pokazanej przez Teatr Cricot 2 w Studenckim Centrum Kulturalnym Uniwersytetu Jagiellońskiego „Rotunda” w dn. 20—24 i 27 listopada 1978 r. Wersja ta znacznie odbiega od opisu J. Kłossowicza zamieszczonego w „Dialogu” 1977 nr 2.

sytuacji”¹³. Definicja taka, wzięta pod „szkiełko i oko”, określiłaby raczej system języka, który stanowi zbiór wszystkich generowanych przez gramatykę zdań.

Trudno jednak wybitnego artystę włączać w krąg sporów o *langue* i *parole*. Kantor rzecz całą ujmuje bardziej funkcjonalnie. Gramatyka to potencjał, czyli „materia”; język to konkretna realizacja, czyli „forma”... Pozostają wszakże wątpliwości nie rozstrzygnięte: w określonych sytuacjach mowa „tandetna, deformująca się w codziennym używaniu”¹⁴, bliższa staje się opisanemu powyżej pojmowaniu materii. Cóż więc byłoby formą? Zapewne realizacja przedstawiającej funkcji języka w sytuacji komunikacyjnej, a więc sytuacji, gdy akt mówienia nabiera określonych, praktycznych znaczeń. Jednak te aspekty Kantora nie interesują. Koncentruje swą uwagę na materii jeszcze nie ukształtowanej, niedostępnym „zapisie” wszystkich możliwych indywidualizacji formy, których artysta dokonuje pod naporem konwencji swej epoki. A z drugiej strony analizuje formę poddaną destrukcji; na przykład w chwilach, „gdy stany emocjonalne dochodzą do gorączkowej ekscytacji, gdy słowa nachodzą na słowa, mieszają się, zacierają się, wypadają z klasycznej składni”¹⁵.

Ilustracją takiego przypadku są „zawiłe eksplikacje Tajnego Egzekutora Urzędu w WC-ecie”, które nazwać można — poprzez analogię do dialogu fonemów — „Kleksami semantycznymi”:

„musisz pani nie musisz między nim a córką między nim a synem w imię obowiązujących on może nie on nie może zmieniać za nie może zmieniać zasad obowiązującej matema nie matematyki on może między nim a on nie może zmieniać ja znaj jego niesko nie znam jego pani musisz” itd.

Destrukcja
mowy

¹³ *Dzieło sztuki jest zamknięte*, s. 75.

¹⁴ *Teatr Informel*. W: *Ambalaze*, s. 11.

¹⁵ *Ibidem*.

Reguły
ważniejsze od
znaczeń

Im bowiem bliżej „punktu zerowego”, tym bliżej prawdy. Dlatego życie, właściwie wszystkie aspekty ludzkiego istnienia, ludzkiej świadomości, najlepiej wyrażać poprzez ich brak. Gramatyka jeszcze nie jest językiem, mowa poddana destrukcji już nim nie jest.

W tym właśnie tkwi źródło swoistej „gramatyki teatru” wykorzystanej w *Umarłej klasie*: reguły postępowania w „teatralnym rytuale” okazują się ważniejsze od znaczeń. Dialog, podobnie jak człowiek i rekwizyt, zostaje atrapą. To także klucz interpretacyjny do porażającej daremności działań teatralnych podejmowanych przez aktorów, do „tej całej mistyfikacji, jakby się grało jakąś sztukę”¹⁶ i do nagromadzonych tam śladów akcji, wprowadzanych automatycznie i tak samo porzucanych, pozabawionych jakiegokolwiek rozwinięcia, powtarzanych w kółko, a nie prowadzących do „praktycznego” celu czy jednoznacznej konkluzji (centralna scena nosi tytuł „Konszachty z Pustką!”). To wreszcie wytłumaczenie istoty symbolizmu *Umarłej klasy*, a w tym przypadku pojęcia symbolu używać należy z dużą ostrożnością. W spektaklu pojawiają się oczywiście symbole „tradycyjne”, jak motyw somnambulicznego kręgu, motyw śmiertelnego „koszenia” itp. Ale są też symbole wprowadzone na zasadach cytatu czy reprodukcji — natrętnie wręcz dosłownej, jak Gombrowiczowska „pupa”, którą Sobowtór pokazuje Staruszkowi z Rowerkiem-Nauczycielowi, czy *Krzyk Muncha*, naśladowany w pewnym momencie przez Umarłą Dziewczynkę...

Większość jednak symboli Kantora nie ma nic wspólnego z tradycyjną dwuplanowością sztuki przedstawiającej, kiedy to rzeczy i zjawiska rozpoznawalne zgodnie z potocznym doświadczeniem wyrażają równocześnie jakieś sensy „naddane”, ja-

¹⁶ T. Kantor: *Postacie «Umarłej klasy»*. „Dialog” 1977 nr 2. s. 119.

kiś świat ukrytych na pozór znaczeń, które łatwo ulegają konwencjonalizacji. Ta grupa — najliczniejsza — symboli wprowadzonych do *Umarłej klasy* nie wyobraża jakiejś „drugiej rzeczywistości”, lecz jest rzeczywistością samą w sobie. Jednym słowem znaki ujawniają swoją przedmiotowość. Ideą nie jest jednak zagubienie desygnatu, lecz wyjście z koła egzystencji, gdzie rozumienie zawsze wyznaczone jest przez wcześniejsze założenia. Przekroczenie wyrazić więc można wyłącznie materialną stroną przedmiotów i zjawisk, odartą z konwencjonalnych znaczeń. „Nie wychodzę poza fizyczne znaczenie przedmiotów, sytuacji, postaci, manipuluję nimi tylko”¹⁷ — stwierdza Kantor. Stąd charakterystyczny dla tego spektaklu pulsujący i kontrolowany ruch od znaku do rzeczy i od rzeczy do znaku, wyrafinowany proces niedochodzenia do wartości semantycznych — kolejna wersja „ucieczki przed formą”, nawet za cenę rozproszenia efektu estetycznego.

„Materia, która nie jest konstrukcją, musi liczyć się z żywiołem i w dalszej konieczności z przypadkiem, spontanicznością, destrukcją, rozbiciem aż po nicłość. To stanowi logiczny ciąg, którego kresem jest śmierć”¹⁸. Zacytowana wypowiedź odnosi się wprawdzie do malarstwa „Informel”, ale także w *Umarłej klasie* materia i jej przemiany obecne są w każdej niemal sekwencji. W ten sposób sama istota materii wyraża Zasadę Przekroczenia. Podobnie (choć z intencją zupełnie inną) jak u Schulza, który pisał w znanym liście do Witkacego, że substancja rzeczywistości *Sklepow cynamonowych* „jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice”¹⁹.

Znaki
uprzedmio-
towione

Przemiany
materii

¹⁷ *Nowa sytuacja w sztuce...*

¹⁸ *Dzieło sztuki jest zamknięte...*

¹⁹ B. Schulz: *Proza*. Kraków 1964, s. 682.

Tajemnicza i wieloznaczna materia bez reszty jednak nie wypełnia skonstruowanego i zamkniętego kształtu artystycznego *Umarłej klasy*. Bardzo często operuje się tam i „formą”, tylko że w sposób ironiczny, na pograniczu konwencji cyrkowej²⁰, najbardziej w świecie widowisk opartej na schemacie i powtarzalności. Albo, na odwrót, w nawiązaniu do kompromitowanego rytuału, którego skuteczność zależy przecież od zaangażowania i zgodności z regułą.

Przykład „formy”: urzeczowiona egzystencja indywidualna sprowadzona została do jednego, stałe powtarzanego gestu. Kobieta z Mechaniczną Kołyską uczestniczy w naznaczonym piętnem śmierci rytuale porodu, Staruszek w Wucecie nieustannie powraca do tego wstydlivego miejsca, Staruszek z Rowerkiem popycha wciąż dziwaczny wehikuł połączony z manekinem dziecka, Prostytutka-Lunaticzka odsłania swą starczą pierś, Kobieta za Oknem spogląda przez niewielką oszkloną futrynę, Żołnierz z I wojny światowej z okrzykiem prowadzi nie kończący się atak na bagnety, podąża za nim uczepona wojskowego płaszcza Umarła Dziewczynka... Oczywiście taka wizja egzystencji nie jest stanem, a raczej procesem: dlatego obserwujemy początkowo konstelacje pewnej „płynności” i nieustannego przenikania, które dopiero w scenie finałowej zostają ostatecznie unieruchomione w „teatrze automatów”.

„Cyrkowa śmierć”

Motyw „cyrkowej śmierci”, zamknięcie postaci w trwałej formie, ma więc charakter dynamiczny i podlega wielu różnorodnym kombinacjom, zanim wszystkie działania zawisną niejako w próżni. O wewnętrznej jednorodności tego motywu decyduje

²⁰ Nawiązywanie do konwencji cyrkowej dodatkowo tłumaczy istotę symbolizmu Kantora: właśnie „zdarzenia w cyrku nie dają się ująć w słowa, które by o nich cokolwiek orzekały” (P. Handke: *Tresura przedmiotów*. „Dialog” 1977 nr 9, s. 157).

punkt dojścia, nie kolejne fazy krystalizacji. Między postaciami zarysowują się zresztą istotne różnice: szczególnie uprzywilejowana jest Sprzątaczką, a także Pedel w Czasie Przeszłym Dokonanym. Sprawują oni „duchową i fizyczną pieczę nad tymi «wiecznymi uczniami»”²¹.

Sposób istnienia postaci *Umarłej klasy* uniemożliwia właściwie transformację aktora w bohatera. Kantor odrzucił psychologię, jak nadrealiści, ale nie poprzestał na wyrażaniu gestu, lecz uwięził w nim aktora. Dlatego wzoru idealnej aktorskiej kondycji dostarczył manekin, a także człowiek już umarły. Ten pierwszy jako model podejrzany i dwuznaczny, drugi jako wzór budzącej grozę odrębności. Manekin, który w tym teatrze pozbawionym psychologii służy przedstawieniu idei śmierci i zarazem pamięci epoki dzieciństwa, był zresztą najczęściej, jak dotąd, przedmiotem komentarzy. Podobnie jak ogłoszony w manifestie *Teatr Śmierci* zamiar przywrócenia pierwszego, metafizycznego wstrząsu, kiedy to „naprzeciw człowieka (widza) stanął po raz pierwszy człowiek (aktor) łudzaco podobny do nas, a równocześnie nieskończenie obcy, poza barierą nie do przebycia”²²... Mniej chyba zwracano uwagę na aktora, który wrzucony w do końca określoną, „wypełnioną” i zamkniętą sytuację, poddany został przymusowi działania, nie mającego prawie nic wspólnego z tradycyjnym pojęciem roli...

Kantor nie chce pokazać istnienia niepełnego, kalekiego ani budować paraboli ludzkiej egzystencji, lecz pozbawione substancji duchowej postaci zamyka w przestrzeni śnionego dzieciństwa, „nie racjonalizowanej jeszcze, metafizycznej”, której gra-

Manekin i trup

²¹ K. Miklaszewski: *Przejmujący seans Tadeusza Kantora: „Teatr”* 1976 nr 9, s. 7.

²² T. Kantor: *Teatr Śmierci*. Warszawa 1975. Biblioteka Galerii Foksal PSP.

„Uchwyt
jednolitości”

nice wyznacza śmierć²³. W jego „seansie dramatycznym” następuje odwrócenie platońskiej zasady poznania — powrót do niepamięci, w głąb własnego ja, w rzeczywistość snu. Wątek snu i wątek podróży to — obok jednorodności postaci — naczelną zasadę organizacji tej struktury artystycznej. „Chwytem jednolitości” nie jest bowiem aż pięciokrotne uczestnictwo w seansie Stanisława Ignacego Witkiewicza, dostarczającego tylko fragmentów ról, które „jakby źle nauczone rozpadają się co chwila”²⁴. Z nieustannego „pograżania się w sen”, gubienia ważnych przypadków w „rozwijającym się śnie” czy „nocnych promenad” Staruszka z Rowerkiem i Prostytutki-Lunatyczki wynika oniryczna wyrazistość obrazów: „wrażenie logiki niezłomnej, choć niezrozumiałej”²⁵.

Z kolei podróż obejmuje swym zasięgiem obszary historii, dwukrotnie powracające „majaczenia historyczne” z królową Boną, Hannibalem, Czarnieckim, Cezarem (zestaw precyzyjnie dobrany, nie zawiera niemal stereotypów narodowych!), a także Sarajewo i Hymn Habsburgów, Żołnierza z I wojny światowej czy „Powrót spod Berezyny”, jak Kantor nazywa drugi pochód postaci wokół ławek... Ścisłe z tym związane operacje na mechanizmie czasu, powroty do dzieciństwa u progu czy w momencie śmierci, nie są ekshumacją marzenia za „rajem utraconym” (ze szczególnym okrucieństwem postaci obchodzą się z lalkami małych uczniów — wizerunkami własnego dzieciństwa). Wynikają raczej z „konieczności zsyntetyzowania, ujęcia w sensowną całość własnego istnienia w czasie”²⁶. Ogarnięcie prze-

²³ Por. notatki Kantora na temat własnego dzieciństwa, które przytacza D. Bablet, *Le jeu et ses partenaires*. W: T. Kantor: *Le Théâtre de la Mort*. Lausanne 1977 s. 9—10.

²⁴ T. Kantor: *Postacie «Umarłej klasy»*

²⁵ Określenie J. Błońskiego (*Odmarsz*. Kraków 1978, s. 169).

²⁶ Z. Taranienko: *Materia, czas, człowiek*. „Sztuka” Vol. IV 1976 nr 3, s. 16.

szłości i przyszłości oznacza jednak równoczesne, dwukierunkowe zbliżenie do chaosu, który tkwi zarówno u źródeł prapoczątku, jak i w ostatecznym przekroczeniu kresu egzystencji.

Postaci *Umarłej klasy* są jak bohaterowie Schulza zawieszane między „popędem ekspansji i skłonnością do regresji” oraz uwiecznione w jakimś tajemniczym labiryncie²⁷. Obecność Schulza w seansie Kantora polega więc nie tylko na użyciu czarno-białej tonacji i stworzeniu nastroju żydowskiego, galicyjskiego miasteczka. Z klimatu tej prozy wyprowadzony jest wstrząsający taniec śmierci (zagraniczni krytycy często pisali o *danse macabre*), który okazuje się metaforą życia: aktorzy poddają się konwulsyjnemu rytmowi sukcesu i porażki, nadziei i zawodu, radości i przerażenia. Najbardziej pozostają w pamięci sceny Wielkiego Toastu, określanego najpierw jako „ostatnie złudzenie”, następnie jako „pozory sukcesu”, a zwłaszcza cztery koszmarnie wędrowki wokół ławek od początkowej „Parady” do „Próby Ostatniego Biegu”. Szkliste, wytrzeszczone oczy dostrzegają jakiś cel, na twarzach pojawia się grymas uśmiechu. Sztywne ciała, niezdarnie podrygując zrywają się do biegu, ale oto cel znika, a może pojawia się nieoczekiwana przeszkoda? Opadają głowy i ręce, nikną uśmiechy. Gra jednak trwa dalej. Już za zakrętem magiczne gesty powtarzają się od nowa.

Ruch ekspansji i regresji nie jest dominującym rytmem wytyczającym bieg spektaklu. Wszystko balansuje „na krawędzi pustki”, o czym przypomina punktowanie gorączkowej akcji całą serią pauz, zdarzają się też zwolnienia i przyspieszenia, a nawet stop-klatki, które w finale przechodzą w powtarza-

Między
ekspansją
a regresją

Magiczne gesty

²⁷ Są to „naczelné motywy” prozy Schulza — por. T. J. Jarzębscy: *Uwagi o semantyce przestrzeni i czasu w prozie Brunona Schulza*. W: *Studia o prozie Brunona Schulza*. Katowice 1976, zwł. s. 55—56, 67.

nie w kółko pewnej serii zachowań. Zasada przekształcenia i rozpadu dla uchwycenia idei Przekroczenia oraz uwięzienie aktora w geście; podróż przez obszary czasu i historii oraz dreptanie w labiryncie — to najbardziej jaskrawe przykłady równoczesnego „otwarcia” i „zamknięcia” prezentowanej rzeczywistości (ogłoszona przez Kantora decyzja „zamknięcia” dzieła sztuki nie oznacza wcale odrzucenia idei „zbędności formy”, lecz rezygnację ze zbanalizowanych zasad partycypacji i zatarcia granicy między sztuką a życiem). Kryje się w tym metafora sytuacji artysty — w jednym z wywiadów Kantor przyznał, że graficznym modelem jego twórczości byłyby właśnie labirynt²⁸...

W labiryncie

Umarła klasa to struktura prowokująca do interpretacyjnych antytez, przeciwstawień i opozycji. Szczególnie nęcące, ale i niezmiernie skomplikowane jest połączenie wzniosłości i śmieszności, tragizmu i komizmu, które jakby na przekór definicjom nie mają nic wspólnego z groteską, przynajmniej w tym kształcie, jaki rozpowszechnił teatr współczesny. Istotę tego zagadnienia najtrafniej chyba ujął jeden z krytyków zachodnioniemieckich: „Życie, świat, to wszystko dla Kantora stanowi grę bez kresu, ale ta groza zawiera ostatecznie również coś śmiesznego, (...) a z kolei pod owym śmiechem kryje się pierwotny lęk. Ta izba szkolna, w której jego widma, jego postaci ludzkie, przywrócone do stanu «wraku», wzajemnie sobie dokuczają, nękają się, oszukują i prowokują — to rodzaj zeświecczonej nory szatana, której najwyższym prawem jest sadyzm. Każdy jest tutaj swoim własnym inkwizytorem, każdy jest inkwizytorem swego bliźniego. Każdy jest sobie piekłem; piekło to zawsze ci drudzy. W misterium, zarówno świętym jak satanicznym,

²⁸ *Od malarstwa Informel do Teatru Śmierci* (z T. Kantorem rozmawiał J. Pawlas). „Tygodnik Kulturalny” 1977 nr 5, s. 5.

przeciwieństwa zbiegają się. *Coincidentia oppositorum* (...) ²⁹. Wśród ludzi i przedmiotów zdegradowanych, poniżonych, działają jednak emocje: strach i rozkosz, podniecenie i ból. W sytuacjach poddanych logice snu wiodą jakby osobne istnienie, ujawniając swą pierwotną, nie zafałszowaną siłę i drastyczną szczerłość. Nieprzypadkowo większość działań to agresja wobec innych, wobec samego siebie, wobec zrośniętych z postaciami trupków dzieci.

Kantor, który nazywa siebie „prawie egzystencjalistą” ³⁰, odrzuca cały Sartre’owski problem świadomości i mógłby chyba powtórzyć za Gombrowiczem: „Nie był uświadomiony, lecz był odczuty jest ważny... Świat istnieje dla nas tylko jako możliwość bólu lub rozkoszy” ³¹. Ale nawet w takiej koncepcji świata istnieje problem hierarchii, przeniesiony poza uniwersum znaczeń, w obręb uniwersum wartości. Uniwersum znaczeń zostaje bowiem unieważnione *a priori*: operacje semantyczne nie mogą naruszyć materialnych podstaw świata, niezmiennych i niedostępnych. Stąd absolutna nieprzystawalność rzeczywistości zachowań werbalnych do rzeczywistości kreowanej. W takim samym stopniu, jak zaprezentowana niekoherencja wiedzy szkolnej i życiowej praktyki (ten wątek ukazuje aż siedem lekcji: od Salomona i Króla Dawida aż po deklinowanie ucha i palca). Jest w tym coś z tworzenia rzeczywistości jakby schizofrenicznej, gdzie słowo i rzecz pozostają poza jakimkolwiek związkiem. Ale w rozdartym przez antynomie świecie Nieobecnego Boga jest także coś z wiary *ex negative*, coś z tęsknoty za absolutnym pojednaniem... Inaczej rzecz ma się z uniwersum wartości: ten wytwór życia ludzkiego, umożliwia daleko idącą ingerencję i przekształce-

Święte,
sataniczne
misterium

Problem
hierarchii

²⁹ W. Jenn: *In der Hölle des Lebens*. „Kultur” z 17 marca 1977 r., s. 19.

³⁰ de Monticelli: *op. cit.*

³¹ W. Gombrowicz: *Dziennik*. T. 3. Paryż 1966, s. 122.

„Obłąkańcza
komedia”

nie. Odnosi się to zwłaszcza do stale przywoływanego rytuału bądź w scenach nawiązujących do chederu, bądź podczas „Zbyt Długich Zaduszek” i „Uroczystego Pogrzebu”. I wówczas najtrafniejsze wydaje się określenie: „obłąkańcza komedia” użyte w ulotce wydanej przez Demarco Gallery podczas występów Cricotu 2 w Edynburgu w sierpniu 1976 r. Oczywiście jednoznaczna kwalifikacja estetyczna nie zawsze jest w tym przypadku możliwa i potrzebna: oto kobietę śpiewającą żydowską kołysankę tłum opluwa i obrzuca szpargałami, oto trwa długie płaczliwe wyliczanie żałobnych stereotypów nad „odwróconymi” na zasadzie negatywu klepsydrami z nazwiskiem Józefa Wgrzdągła, oto Sprzątaczką-Śmierć swe czynności porządkowe przenosi na ludzi i zaczyna obrzędowe mycie zwłok... W ostatniej z opisanych sytuacji rytuał w pełni ujawnia swą przewrotną dwuznaczność; wszak woda w marzeniu sennym łączy się zazwyczaj z wyobrażeniem przyjszcia na świat... Powiązanie śmierci z narodzinami to zresztą jeden z wielu luźnych motywów spektaklu: kołyska, w której rytmicznie stukają dwie drewniane kule, uruchamiana bywa w scenach zagrożenia i śmierci, a jej kształt przypomina dziecienną trumienkę.

Kołyska-
-trumienka

Dwuznaczność użytej w tym spektaklu „retoryki śmierci”³² wyraża się także w tradycyjnym nasyceniu tematów śmierci treściami erotycznymi. Obecność ludzkiego ciała jest obsesyjnie konkretna: naga pierś prostytutki-Lunaticzki, karykaturalne członki Staruszka Podofilemiaka w roli Patakula-juniora oraz Staruszka Nieobecnego z Ostatniej Ławki jako Patakula-seniora, półnaga Kobieta z Mechaniczną Kołyską na „Maszynie Rodzinnej” przypominającej fotel ginekologiczny... To wreszcie piąta lekcja „umarłej klasy”, kiedy przypadkowe strzępy przy-

³² Termin W. Shiblea, cyt. za M. Głowiński: *Leśmiar: poezja śmierci*. „Teksty” 1977 nr 5/6, s. 100.

słów: „nos Kleopatry”, „pępek świata” wywołują cały szereg skojarzeń: „A źebro Adama, a oko, a ucho, a nos, a włos, a pięta, pięta...”. Szkoła jest więc szyderczo potraktowanym źródłem słownych objawień w sferze erotyki, a ironiczny cudzysłów narzucony zostaje z perspektywy *ars moriendi*...

Gdyby próbować opisać ten spektakl w aspekcie teologicznym, nasunąłby się chyba wniosek, że postaci *Umarłej klasy* próbują dotrzeć do absolutnego punktu wyjścia — do pierwszego spostrzeżenia, pierwszego słowa, w którym zaklęty został sens świata. Głęboko poruszający międzynarodową widownię jest ów stan „zawieszenia”, bezradnego zagubienia bohaterów seansu wśród „fragmentów z Biblii, Mitologii, Historii w formie odpowiedzi szkolnych”³³. Nie jedyna to metafora, która wykracza poza rząd starych ławek w kącie jakiegoś pomieszczenia stającego się teatrem, gdzieś w rogu, który jest „skrawkiem pamięci” i „źródłem wyobraźni” zarazem³⁴ i który narzuca aktorom i widzom sytuację wzajemnego podglądania...

Tragiczna ironia Kantora, samotnego Demiurga, który swą obecnością utrzymuje właściwy rytm spektaklu i odpowiednie proporcje między „iluzją” a „realnością”, polega właśnie na tym, że ów Powrót, zanurzenie w Historię i Religię, substancję wiary i doświadczenia ludzkości zawartą w prochu rozsypanych się książek — oznacza jedynie zbliżenie do chaosu, gdzie poznanie jest już niemożliwe. I jak się zdaje, w wymiar tego kosmosu, gdzie każdej wartości towarzyszy antywartość, świat nie może zostać ogarnięty przez świadomość i język, a „teatr automatów” jest wyłącznym sposobem zatrzymania postępującej destrukcji — wpisana została jedyna prawidłowość: tragiczna nieprzezroczyłość konieczności.

³³ Określenie Kantora, por. de Monticelli: *op. cit.*

³⁴ Określenia Kantora, por. *Postacie «Umarłej klasy»...* oraz de Monticelli: *op. cit.*

Ciemne źródła
poznania...

i samotny
Demiurg