

Marcin Kościelniak

## Sabat mięsa

1. „Oni to chcą zrobić tłuczkiem. Ogłuszyć w tak prymitywny sposób. Niegodny. Nieludzki” [153]<sup>1</sup>. Dramaturgiczną oś *Końca półświni*, tekstu Kajzara napisanego około 1974 roku (pierwotnie ogłoszonego jako słuchowisko), stanowi opisany na kilku stronach detalicznie i fachowo proces szlachtowania i patroszenia świni. Procederowi przygląda się z ukrycia Józio, alter ego autora. Skandaliczność tego króciutkiego utworu polega na tym, że ów „nieludzki” koniec relacjonuje w monologu tytułowy półświnia. W tych kilku stronach zawiera się kwintesencja teatru Kajzara, ujętego tym razem w trybie przewrotnej groteski.

Lee Byron Jennings wiąże groteskę przede wszystkim nie z sytuacją, ale z określonymi obiektami czy postaciami – to prowadzi nas bezpośrednio do utworu Kajzara.

Postać groteskowa łączy w sobie zasadniczo odmienne elementy pochodzące z różnych światów – zwierzęcego, roślinnego i nieorganicznego lub człowieka i bestii. „Oryginał” (zwykle kształt ludzki) zostaje nie tyle zniekształcony w ścisłym tego słowa znaczeniu, co zburzony i odbudowany według nowych zasad. Elementy rzeczywistości znanej nam z doświadczenia zostają ponownie połączone tak, by utworzyć nową całość, obcą tej rzeczywistości; normy codziennego życia zostają zastąpione „antynormą”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Numery stron w nawiasach kwadratowych podaję za wydaniem: H. Kajzar, *Koniec półświni*, [w:] tenże, *Sztuki i eseje*, Warszawa, Wydawnictwo Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, 1976.

<sup>2</sup> L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, tłum. M.B. Fedewicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 45-46.

Twór groteskowy cechuje zawsze „połączenie cech przerażających i śmiesznych”<sup>3</sup> – i ta kluczowa dla groteski ambiwalencja dotyczy również projektowanej reakcji odbiorcy.

Monologujący półświnia łączy fizyczne cechy świni z umysłowością człowieka. Chce być elokwentny („Zdaje się, że w filozofii idea organizmu-maszyny już upadła, ale ja będę się przy niej upierał” [154]), nie stroni od patosu („Apollo i wy, Muzy, czyżbym tworzył, czyżby dana mi była łaska wejścia w wasz gaj zielony?” [157]) i nawet w momentach, kiedy mówi prosto i rzeczowo, sytuacyjna rama każe umieszczać jego słowa w cudzysłowie. Nie stylizacja jednak, ale wyjściowy chwyt zasadzający się na tym, że sam bohater relacjonuje swoją śmierć, jest tu źródłem trudnego do ustalenia niepokoju:

Tak, bo to jest koniec. Mój koniec. Nie zdążyłem kwiknąć. To stało się akurat wtedy, gdy przymrużyłem z lenistwa i przyjemności powieki. Teraz podcięcie gardła. Otwarcie arterii. Drgawki. Zbierają do blaszanej miski krew. [...] Teraz oblewają mnie wrzątkiem. Kipiela, ukropem. Parzą szczecinę. Myją mój cadaver. [...] Spod ostrza skrobaków wylania się różowe wzgórze brzucha, ogolone, oczyszczone z włosów. Dwa równiutkie rzędy sutek. Prawie takie same jak u loszek. Czyszczą regiony analne. Ogonek. Oskrobują prącie. Zobaczyli bliznę po mosznie. [...] Odrąbują mi głowę. Przecinają ścięgna. Mocują do wieszaka. Wieszają na drągu. [...] Nożem i tasakiem rozcinają brzuch i klatkę piersiową. Wyjmują podroby. Za chwilę wyrwą serce. [...] Jelita wyrwane jednym sprawnym szarpnięciem [...] spłynęły kolorową dymiącą lawiną do drewnianego cebrzyka. Jak mi dobrze. To już koniec [154–156].

Ciało półświni – zbudowane na fundamentalnej nietożsamości, „mówiące” również po śmierci, po całkowitym unicestwieniu – jest „antynormą”. Jednocześnie jednak jest absolutnie i do cna „normalne”, zwykłe, materialne, czego namacalnych dowodów dostarcza nam rzeczowa narracja o szlachtowaniu. Niepokój czytelnika nie zasadza się wyłącznie na tym, że ciało półświni przypomina o nieludzkich źródłach cielesności. Niepokój budzi niejasne przeczucie, że za płynną, kruchą konstrukcją tożsamości półświni kryć się może większy skandal niż gadająca świnia, a mianowicie wiszący na haku, szlachtowany człowiek.

2. „Ty i ja. Wczepieni w wielki, szary obłok śmierci, zgadzamy się na powolne następstwo pokoleń, pożerających się wzajemnie. Pokoleń ślepych, posłusznych, żywiących” [159] – tą apostrofą półświni do Józia zamyka się utwór. Chwilę wcześniej półświnia przypomina scenę krycia jałówki Reksony, której – podobnie jak teraz szlachtowaniu – przyglądał się z ukrycia Józio. Józio, obserwujący raz scenę zapłodnienia, innym razem scenę uśmiercania, byłby medium wprowadzającym czytelnika w arkana życia ukazanego jako cykl naprzemiennych narodzin i śmierci. Półświnia mówi o doświadczeniu „łaski mitu” [159], wkłada

<sup>3</sup> Tamże.

na siebie kostium Prometeusza, nazywając swój koniec metamorfozą „w ramionach Gwałtu i Przemocy” [156]. W pewnym momencie pyta:

Usiłowałem zrozumieć swój los. Nasz. Mój. Los mięsa spożywczego. Świniny. I sens ofiary. Tak! Tak! Tak. Nie wolno mi za żadną cenę zapomnieć o świadomej zgodzie, posłannictwie, o słodkiej tajnej misji. Spełnię ją w milczeniu. W ciszy... A jednak. Nie! Nie! Nie! [155].

Półświnia próbuje umieścić swoją kaźń w ramach szerszego, mitycznego porządku – próbę skompromitowaną frenetycznym „Nie! Nie! Nie!”. Elementarna lekcja płynąca z widoku szlachtowanego mięsa włączonego w cykl pożerających się wzajemnie pokoleń jest taka, że pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem nie ma różnicy; mówiąc trywialnie: człowiek jest półświnią. W tym miejscu Kajzar spotyka się z Tadeuszem Różewiczem, u którego metafora człowieka-zwierzęcia, informująca o redukcji człowieka do tego, co cielesne, wyrasta co prawda z innego obszaru doświadczeń (praźródłem jest tu „obraz zaszlachtowanego człowieka w metaforze wojny-rzezi”<sup>4</sup>), niemniej jest umieszczona w horyzoncie wspólnej, ponowoczesnej, przeciw-metafizycznej świadomości. W tym horyzoncie został umieszczony obraz ludzko-zwierzęcej podmiotowości w *Końcu półświni*, która – w przeciwieństwie do tradycyjnego modelu podmiotowości zakorzenionej w stabilnych porządkach mitologicznych i kosmologicznych – doświadcza swojego życia jako pokawałkowanego i bezskutecznie próbuje dokonać scalenia.

W obrębie tych znaczeń nawarstwiają się jednak kolejne: perspektywę egzystencjalną, w której potocznie ustawia się zarówno ten utwór, jak i twórczość Kajzara w ogóle, nicuje skandal nie-ludzkiej ofiary, w którym groteska ulega stopniowemu demontażowi.

3. „Zaprawdę, zaprawdę oto nóż, skalpel ofiarny. Scyzoryk nowego rytu” [159]. W tym cytacie, w którym półświnia w groteskowym trybie sublimuje rzeź, możemy usłyszeć – przywołaną w kontekście śmierci bezimiennego bohatera innych utworów Kajzara – *Trzema krzyżykami czy Ciągu dalszego* – kluczową frazę: „a wy baranki ofiarne [...] krzykiem bronicie się przed ostrzem noża umajonym dziwacznie według nakazu nieznanego rytu”<sup>5</sup>. „Nie mam imienia. Ono nikomu już dziś niepotrzebne” [154] – deklaruje półświnia. Bezimienność półświni staje się groteskowym wcieleniem anonimowego życia bardzo dosłownie pozbawionego praw i ogołoconego z człowieczeństwa. Na tym nie kończy się jednak sojusz między półświnią a odmieńcami Kajzara.

„Bezimienny kastrat. O jakże bałem się wtedy konsekwencji psychicznych i zakażenia. Kozikiem! Zwykły miskarz, żaden specjalista weterynarz. Ot tak

<sup>4</sup> G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 79.

<sup>5</sup> H. Kajzar, *Ciąg dalszy*, [w:] tenże, *Sztuki teatralne 1972–1982*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984, s. 48–49.

amatorsko i haniebnie, dorabiał sobie kilkaset złotych” [154] – wyznaje półświnia. Podsuwając motyw kastracji, Kajzar ustanawia „głębsze” pokrewieństwo między bezimiennym półświnią a innymi bezimiennymi bohaterami swoich utworów, przebiegające w obszarze zagadnień związanych ze strukturą pragnienia i ich kulturowym uprawomocnieniem. Temat znajduje przedłużenie w wyznaniu półświni przywołującym aluzyjnie mit Edypa: „Przed chwilą wyłupiono mi oczy. Jak wielkim zbrodniarzom i postaciom tragicznym”. Gdy Józio, jak skrupulatnie odnotowuje półświnia, jedną gałąkę bierze do ręki, półświnia pyta:

Czy dane ci będzie zrozumieć tajemnicę zakłęta w moje szklane oko? Tajemnicę miłości. Nie boję się tego słowa. Używam go inaczej, w jego drugim, tajnym znaczeniu. Mnie już wolno [157].

Inne, drugie, tajne znaczenie miłości – ten „szyfr” wprowadza raz jeszcze u Kajzara temat ciemnej, zakazanej miłości. Miłości, o której „nie wolno” mówić (chyba że po śmierci) – obwarowanej społecznym i kulturowym zakazem.

„Pierwsza” miłość jest przywołana w ramach obrazu hodowanego misterium. „Zadyszka buhaja i popłoch krowy. I jakiś dziwny gatunek bólu” – wspomina półświnia komentując: „Obrzydliwie niezdarne, rzecz można prostackie, ale przecież fascynujące” [158]. Krzywym, zwierciadlanym odbiciem tej sceny jest przywołany wcześniej obrazek: „Pan Raszka wtyka moje zoperowane prącie pod spódnicę pannie Heli. A ona krzyczy, piszczy zarumieniona. Zdyszczana”. Miłość – w jej „pierwszym” znaczeniu – jest niepokojąca, ale też przasna, prostacka, pieprzna. Przede wszystkim: „naturalna”.

W kontekście kastracji („drugiej” miłości) półświnia mówi o odebranej mu „spontaniczności popędów” dochodzących do głosu w wiosennej aurze. W zamian uprawiał „podłą fasadowość”: „Owszem, ryłem, wkopywałem się w ziemię, ale to był czczy mimetyzm, takie sobie rozbabranie, rozciamkanie, rozklaskanie” [158]. „Czczy mimetyzm”, „podła fasadowość” miłości półświni w kontekście „pierwszej miłości” może sygnalizować pragnienie homoseksualne, funkcjonujące na przeciwnym biegunie miłości produktywnej, prowadzącej do rozplodu w ramach większego, ogarniającego cały świat cyklu następstwa pokoleń. Półświnia:

Trująco pachnie wiosna i ziemia na wiosnę. Chciałoby się zaorać ją całą, rozryć, rozkopać, wwiercić się w nią głęboko, rozchylić ciepłą nagrzaną wiosennym słońcem darni, a ryjem dotknąć dziewiczo zimnej śpiącej pod nią gliny i wilgotnych kamieni [158].

Zimno i wilgoć ziemi, w której – w czczym mimetyzmie „innej” miłości – rył półświnia, to znany z innych utworów Kajzara pojawiający się w horyzoncie poetyki abiektalnej obraz, w którym miłość jest spleciona ze śmiercią w ramach formuły: Inne w miłości spotyka się z Innym w śmierci. Zarazem skandaliczność nawarstwiających się w utworze obrazów sprawia, że zakazane pragnienie półświni sytuuje się w obszarze, gdzie czytelne, dyskursywne zna-

czenia osuwają się w to, co jest po stronie drapieżnej negacji, bezsensu, grozy. Niezgrabny, nieudolny, patetyczny język półświni nie powinien nas zmylić. Poetyka groteski uruchamia podwójny tryb lektury: spod warstwy utrzymanej w rejestrze absurdu, czarnego humoru, nawet farsy, przezierają znaczenia coraz natarczywiej upominające się o język dosadny i klarowny, który tajemną, inną miłość nazwie miłością wstrętną, nienaturalną, nie-ludzką – „świńską”.

Tutaj drogi Kajzara i Różewicza się rozchodzą. Jeśli u Różewicza metafora człowiek-zwierzę jest, jak stwierdza Grzegorz Niziołek, „drogą do prawdy” prowadzącą „do stworzenia pełnego obrazu ludzkiej miłości – która u Różewicza zawsze wiąże się z cielesną wspólnotą płodzenia, rodzenia i wychowywania dzieci”<sup>6</sup>, to metafora człowieka-zwierzęcia u Kajzara przeciwnie: służy za dowód, że taki obraz miłości jest właśnie niepełny; nie jest „drogą do prawdy”, ale do fałszu i przemocy.

4. W tak nakreślonym obszarze znaczeń pojawia się Józio. Gdy półświnia zobaczy go obserwującego z ukrycia jego agonię, wpada w ekstazę i pyta:

Co tobą kierowało? No wtedy. Wtedy. Tragiczna pomyłka? A więc to ja miałem zabić i zjadać. Schrupać? Tak ja! Ja! Ciebie! Przede wszystkim ciebie, dręczycielu prze-najśłodszy [157].

Za chwilę wraca do tematu: „Tak czy owak nie wymażemy tego faktu z pamięci. Ty to zrobiłeś. Więc powiedz”. Po czym – „Była wiosna. Pamiętasz?” – zaczyna opowiadanie o „hodowlanym misterium” [157]. Półświnia opisuje reakcję Józia na obserwowaną przez nich obydwu z ukrycia scenę krycia jałówki Reksony:

Zbłądłeś słysząc jej porykiwania. Przywarłeś ciekawie do parkanu. [...] Na twoim czole ukazała się nabrzmiała kreska żyły. [...] Wyglądałeś na szalonego [158].

Obserwowana z ukrycia scena może być zaszyfowaną sceną pierwotną, będącą w dyskursie psychoanalitycznym (obok kompleksu kastracji) jednym z momentów, w którym konstituuje się podmiot. Jednocześnie jest to – najprościej – scena heteroseksualnej kopulacji prowadzącej do rozplodu. W tym poetycko-psychoanalitycznym trybie Józio zostaje postawiony „przed prawem”: ufundowanym na ojcowskim zakazie i podtrzymywanym przez społeczne tabu prawem sankcjonującym heteroseksualne struktury pragnienia jako „naturalne”. Józio dobywa z kieszeni scyzoryk, chowa go do kieszeni, następnie podnosi kawałek cegły. „Byłeś szalony” – komentuje półświnia, opisując, jak z obawą o reakcję Józia, zaczął mu się przypochlebiać.

Wtedy ty, Józiu, tego nie przewidziałem, pocałowałeś mnie, pocałowałeś, pocałowałeś mnie w różowy ryjek. To nie był sen. Pocałowałeś mnie. Pocałowałeś. Potem kopnąłeś

<sup>6</sup> G. Niziołek, *Ciało i słowo*, s. 80.

kilka razy, chwyciłaś za uszy, szczyptałaś po grzbiecie, ciągnęłaś za ogonek, ale te tortury nie były w stanie zamazać, pomniejszyć znaczenia, wagi pocałunku [159].

Czytany w złożonym trybie groteski pocałunek Józia w „różowy ryjek” oznacza jego potencjalny akces w obszar innej miłości – świńskiej, abiektałnej, nie-ludzkiej. Na takie znaczenie naprowadza pytanie półswini o sens pocałunku: „Powodowała tobą swawola i lekkomyślność? A może ta sama siła, której ja aż do teraz służę?” [157]. Półswinia dodaje: „Tak czy owak nie wymażemy tego faktu z pamięci. Ty to zrobiłaś. Więc powiedz. O bólu! Wiem, że ty milczeć musisz” [157].

„Związani, naznaczeni, związani na śmierć” [159] – kwituje półswinia. Oddając się siłom ciemnej miłości, Józio występuje przeciw prawu, przeciw „naturze” i przeciw sankcji społecznej. Józio „milczeć musi” z tych samych powodów, dla których półswinia – dopiero po śmierci – może mówić.

5. „Będę całkiem nagi. Czysty” [155] – zapowiada półswinia; następnie powtarza: „Za chwilę przybiorę nową formę. Idealną”, po czym dodaje: „Jestem już bezbronny i czysty, bez zakamarków tajemnych” [156].

„Te sztuki napisane są na ciało i powinny być grane na ciele. [...] Kojarzę te fragmenty, to znaczy całe akcje, z ciałem”<sup>7</sup> – mówił Kajzar. Tę wypowiedź można potraktować dwojako. Po pierwsze, jako sugestię inscenizacyjną – i wtedy w *Końcu półswini* dostrzeżemy materiał nie tyle dla teatru, ile dla performansu – dla ciała performerów, któremu Kajzar dostarcza sugestywnych obrazów i partytur. W *Końcu półswini* chyba najmocniej, najbardziej wprost, objawia się zakorzenienie twórczości dramatopisarskiej Kajzara nie tyle w teatrze, ile w performansie, w *body art*. Po drugie, sztuka jest napisana na ciało, dzieje się na ciele – to znaczy, że opisuje stosunki władzy, w jakie ciało jest uwikłane. Mówiąc inaczej: ciało staje się miejscem inscenizacji teatralnego tekstu w takim sensie, w jakim jest inscenizacją tekstu kultury i procedur władzy.

W szlachtowaniu, kawałkowaniu, preparowaniu ciała refleks znajdują procedury dyscyplinarne, w ramach których poszukuje się zamieszkującego w zakamarkach ciała zakazanego pragnienia. Powracające w twórczości Kajzara pytanie: „Bo kim jest człowiek?” – w *Końcu półswini* zyskuje lapidarną odpowiedź. Definicja tego, co ludzkie, ma sens kulturowy i społeczny. Utwór można zatem czytać jako zapis kulturowych procedur konstruowania podmiotu: kształtowania formy idealnej, czystej, spójnej, tożsamej, „naturalnej” na drodze eliminacji brudu i ciemnych, „świńskich” pragnień. „Koniec półswini” w tej perspektywie oznacza „początek człowieka”. Skoro groteska oznacza, jak chciał Jennings, tryb, w którym „normy codziennego życia zostają zastąpione «antynormą»” – utwór Kajzara trzeba ostatecznie nazwać przeciw-groteską.

<sup>7</sup> *Ostatnia premiera*, z Helmutem Kajzarem rozmawiają Riho Okagami i Andrzej Siedlecki, „Dialog” 1985, nr 2, s. 113.

Ten performans ma zarazem drugą stronę: widzów. W szlachtowaniu mięsa prócz Józia i rzeźnika biorą udział również dzieci i gapie. „Rytuał, który pozwoli zapomnieć, że zabijają. Zapomnieć o śmierci” [159] – tłumaczy półświnia sens procedury. Nie przez przypadek mówi o rytuale: nie chodzi tu bowiem o eksces, wypadek, ale o komunikację rytualną, to znaczy taką, która „niesie przekaz na temat porządku, ciągłości i przewidywalności”<sup>8</sup>, której rolą jest „symboliczne wyrażanie ładu społecznego”<sup>9</sup>. Jak pisze Eric W. Rothenbuhler, rytuał wiąże się raczej z „transcendentnymi wzorami ładu niż z konkretnymi przypadkami, czasem więcej ma wspólnego z potwierdzaniem niż ze zmianą”<sup>10</sup>. Jeśli za cel ukazanej w utworze procedury uznamy wytwarzanie człowieka (czystej, spójnej, tożsamej podmiotowości), jej społeczny sens zawiera się w symbolicznym wyrażeniu ładu społecznego. Chodzi tu o potwierdzenie i wzmocnienie formowanej wokół tego, co normatywne, wspólnoty na drodze wyparcia tego, co inne.

Tu dochodzimy do najważniejszego pytania: o jaką strukturę rytualną chodzi? O jaki ład? Albo inaczej: jeśli w *Końcu półświni* definicja tego, co ludzkie, ma sens kulturowy i społeczny – w ramach jakich przywołanych w performancie półświni struktur, rytuałów, mitów, instytucji ten sens się ustala?

6. „Oddany w łup mitycznych przemian – metamorfozie w ramionach Gwałtu i Przemocy” [156] – opisuje swój los półświnia. Kostium Prometeusza, który przymierza półświnia, wygląda na nim tylko groteskowo. Kajzar umieszcza swojego bohatera w horyzoncie tragicznym tylko po to, by jednoznacznie stwierdzić jego absolutną nieprzystawalność do gatunku doświadczenia opisywanego w jego utworach i do sposobu umocowania jego bohatera w świecie.

Spoza tej pierwszej struktury odwołań wyłania się inna, subtelnie, ale i sugestywnie podsunięta przez Kajzara. Zasadnicze jest tutaj pokrewieństwo półświni z bohaterami innych utworów Kajzara, jak ich nazywa: „barankami ofiarnymi”. Półświnia mówi: „Mocują [mnie] do wieszaka. Wieszają na drągu. Niosą mnie. Podnoszą. Oni mnie niosą wysoko. Hej rup! [...] Powiesili za tylne nogi” [155]. Aluzja do Pasji jest tu wystarczająco czytelna. Półświnia kroczy śladami Chrystusa. „Przemiana”, o której mówi, przybiera tu jednak dość lapidarny kształt: w postaci wyróconego na nice ciała odmienia. Uczta pasztetów, kotletów, szynki, słoniny, boczku, żeberka, golonki, kaszanki sporządzonych z ciała półświni – oto komunia, która połączy zgromadzoną wokół wspólnotę. Nie może być tu mowy o przemianie i odnowie: „ofiara” półświni

<sup>8</sup> B.G. Myerhoff, *Śmierć we właściwym czasie: konstrukcja „ja” i konstrukcja kultury w dramacie rytualnym*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, tłum. K. Przyłuska-Urbanowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 234.

<sup>9</sup> E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 31.

<sup>10</sup> Tamże, s. 40.

niesie treść, którą można opisać wyłącznie w kategoriach drapieżnej negacji, pogwałcenia, zerwania (porządku kulturowego i symbolicznego).

Zmasakrowane ciało półświni jest świadectwem szczególnej obecności „boga”. Możemy powiedzieć: ostatecznie tematem utworu nie jest brak transcendencji, ale przeciwnie: obecność transcendencji, niezwykła żywotność boga – tyle że jako kulturowego prawidła, znaku wywoławczego chrześcijańskiego mitu, fundującego ludzki Kościół, który spaja krwawa rzeź odmieńca. Bezimienny półświnią zostaje upodobniony do baranka ofiarnego, ale jako nie-ludzki pomiot, który odbija ustanowione w horyzoncie chrześcijańskiego rytuału ludzkie prawo. Skandaliczność zaprojektowanego performansu Kajzar wzmacnia, podsuwając (dodam: w swoim stylu) inną aluzję: do faszyzmu. Nie przez przypadek wersalikami wytłuszcza „Parszywe czarne «WĄSIKI»” [155], które półświnią dostrzegł u kastrującego go miskarza.

Docieramy tu do ciemnego jądra teatru Kajzara, w którym majaczy zakrwawione ciało odmieńca. „Kto z nas ma odwagę żyć siłą uniwersalnego mitu?” – pytał Kajzar w imieniu swojego bohatera, dodając: „Jeśli jest wśród nas wybraniec, naśladuje życie Wybranego”. „We mnie nie ma mitu. Nie zostałem podwyższony”. Można powiedzieć: Kajzar opowiada się po stronie tego, co nie-ludzkie – przeciwko człowiekowi. Czy raczej: przeciwko określonej definicji człowieka. Przeciwko określonej w „pewnego typu chrześcijańskiej wyobraźni” wiedzy wytwarzającej prawdę o człowieku. Zarazem szturm przypuszczony tutaj na chrześcijański mit jest nawet nie tyle próbą dyskursywnego obnażenia czy profanacji, ile po prostu drapieżnej negacji wspólnotowych sensów niesionych przez centralny dla chrześcijaństwa rytuał zbawienia przez ofiarę. Spajająca wspólnotę komunია przebiega w *Końcu półświni* w ramach faszystowskiego mechanizmu polegającego na budowie kolektywnego ciała w opozycji do tego, co inne. W horyzoncie ciała transgresyjnego, pokawałkowanego, nie-czystego, nie-ludzkiego Kajzar ujawnia dyskretny sojusz, który – definiując główny wątek swojego teatru – określał (w duchu Foucaulta) jako „sojusz pomiędzy specjalistami od wiary i myśli a specjalistami od zabijania”. I przeciwstawia mu swój własny „sojusz z undergroundem”<sup>11</sup>.

7. „Przecież ja to dla ciebie. By ciebie nauczyć” – mówi do Józia półświnią, po czym stwierdza: „Wiem, że ty milczeć musisz. Że ty dziś jeszcze bez słowa odejdiesz w przyszłość” [157]. Ostatecznie poszukiwany przez półświnię sens „ofiary” nie zasadza się ani na pytaniu o wyższy porządek tłumaczący krótkotrwałą, ziemską egzystencję, ani na pytaniu o przetrwanie w poezji – ale na pytaniu o przetrwanie w społeczeństwie. W tej (prawdziwej, symbolicznej, a może wyobrażonej) inscenizacji półświnią jest sobowtórem Józia, gra jego rolę, został w jego miejsce podstawiony. Jeśli czytać utwór jako powrót autora do małej ojczyzny w poszukiwaniu doświadczenia inicjacyjnego, na tym po-

<sup>11</sup> H. Kajzar, *Ciąg dalszy*, s. 48.



legałaby jego treść: na rozpoznaniu w abiekcji desygnatu pozycji Innego w ramach struktury społecznej, a w milczeniu – jedyne go trybu, w którym inność może się w tej strukturze wyrazić. To milczenie uchyla literatura, rozbija teatr. „Czy słyszysz mnie? Czy dobiega cię mój głos tam w przyszłości, we wczorajsze dziś?” [157] – woła półświnia.

Na tym jednak nie wyczerpuje się rola Józia. Kajzar rezerwuje dla niego specjalną pozycję pośród widzów faszystowskiego spektaklu – nie oznacza to jednak, że oko Józia pozostaje niewinne. Podpowiada to sam Kajzar. W eseju *Jadalnia* relacjonuje finałową scenę *Salò, czyli 120 dni Sodomy* Piera Paola Pasoliniego, w której „premier faszystów obserwuje skomponowaną przez siebie ubikacyjną egzekucję”. Ogląda ją „z dala przez okno i w zbliżeniu przez lornetkę” – pisze Kajzar i, opisując zastawioną przez reżysera pułapkę na widzów, zaraz uzupełnia: „Tak jak i my, razem z nim”, którzy „Oddzieleni jesteśmy od kloaczno go teatru szybą i soczewkami”. Przywołałszy następnie opis finałowej sceny – „Premier przywołuje młodego strażnika. Daje mu lornetkę. Chłopak przygląda się scenie męczeństwa. Premier wkłada mu rękę do rozporzka. Uśmiecha się. Stoi. Wszystko w porządku” – Kajzar dodaje: „Oblałem się rumieńcem wstydu”<sup>12</sup>.

Idąc tym tropem, można sprobować zproblematyzować pozycję Innego w ramach projektowanego przez Kajzara performansu – i w ramach struktury społecznej. Przyjęcie perspektywy wykluczonego jako punktu operacyjnego dekonstrukcji kultury nie jest u Kajzara pretekstem do komfortowego sojuszu (autora i czytelnika z Innym), ale także do autodenuncjacji, samooskarżenia. Stoi za tym logika totalnego mechanizmu wiedzy/władzy, a może również (performatywne z ducha) podejrzenie, że tak jak normatywność i spójność faszystowskiego podmiotu jest fikcją – wymagającą przeto nieustającego spektaklu potwierdzeń i umocnień – tak również schizofreniczna płynność i nienormatywność nigdy nie definiuje podmiotu w sposób absolutny.

---

<sup>12</sup> H. Kajzar, *Jadalnia*, [w:] tenże, *Z powierzchni... Szkice o teatrze*, Wydawnictwo Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1984, s. 28–29.