

Klaudiusz Świącicki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Gnieźnieńska Szkoła Wyzsza Millenium

Antropologia historii i pamięci w twórczości teatralnej Tadeusza Kantora

1. Doświadczenie pamięci w przestrzeni teatru

W 2004 roku w duńskim Holstebro obchodzono czterdziestolecie Odin Teatret. Na początku spotkania Eugenio Barba zaprezentował zaproszonym gościom sporych rozmiarów fresk, wykonany z 650 kilogramów piasku zebranego na pobliskiej plaży. Fresk przedstawiał walczącego konno Odyna. Jego imieniem Barba nazwał swój teatr. Temu germańskiego bóstwu przypisywano ambiwalentne atrybuty. Z jednej strony był bogiem wojny i wojowników, władcą Walhalli – krainy zmarłych. Z drugiej natomiast – po wykradnięciu olbrzymowi Suttungowi ekstatycznego napoju – zsyłał poetyckie natchnienie. Przekazał również ludziom święte pismo runiczne. Odyn przypominał o prastarych korzeniach europejskiej kultury. Stawał się więc znakiem pamięci, odsyłającym do tego, co było, do czasu przeszłego dokonanego. Konstruował atmosferę jubileuszowego spotkania. Usypany z piasku Odyn był jednak naznaczony wewnętrzną dychotomią. Postać germańskiego boga odwoływała się do atrybutów mocy, waleczności i siły. Tej woli mocy przeciwstawiała się kruchość materiału, z którego rzeźbę wykonano. Był to świadomy zabieg Barby. Miał on wyznaczać determinantę jubileuszowego spotkania. Jednocześnie określał wewnętrzną sprzeczność wpisaną w naturę teatru. Katartyczna siła oddziaływania dramatu rozgrywającego się w autonomicznej, wyodrębnionej z rzeczywistości świata historii przestrzeni, została połączona z kruchością wrażeń – wspomnieniem, które pozostaje w pamięci. Synonimiczność kruchości egzystencji i ulotności sztuki Barba podkreślił akcją, która wyznaczyła właściwy początek spotkania – święta teatru. Po przedstawieniu zgromadzonym dwóch brazylijskich rzemieślników

– którzy z niemałym trudem usypali postać Odyna – artysta uruchomił klepsydrę, uwalniając wysypujące się na ziemię ziarenka piasku. Rozpoczął się proces dekonstrukcji dzieła sztuki, które swój dalszy żywot może mieć już tylko w pamięci uczestników. Na zakończenie festiwalu każdy z nich otrzymał niewielką butelkę z piaskiem; jeszcze trzy dni temu zdawał się skałą, z której uformowano postać Odyna. U Georges’a Banu doświadczenia spotkania z przeszłością Odin Teatret uruchomiło następujący ciąg wspomnień:

W teatrze umierają aktorzy, nie gesty ani postacie, które zawsze obronią się przed zniszczeniem. Smutek ogarnia wszystkich (...) staram się podążać w rytm nostalgicznej muzyki, fakt przeżywania na nowo doświadczenia sprzed lat każe mi myśleć o teatrze. Tutaj się gra, by następnie zacząć grać na nowo. Właśnie to robię, po trzydziestoletniej przerwie: to wyzwanie i przyjemność jednocześnie. Następnie, pod wpływem uniesienia chwilą, „cytuje” Kantora, dyrygując jak on w swym słynnym happeningu, morzem i orkiestrą. „Życie naśladuje sztukę” – potwierdzenia tej sentencji doświadczyłem u wybrzeży Morza Północnego. Ale szczęście polega właśnie na improwizacji w przekonaniu, że następnego razu już nie będzie. (...) Podróż dobiega kresu, świadczy o tym piasek, który wysypał się do końca... klepsydra całkowicie się opróżniła!¹

Opisany performans ukazuje w sposób symboliczny efekt pewnej kulturowej zmiany, której początki sięgają lat 70. ubiegłego stulecia. W podejściu do przeszłości wyznacza ją przejście od dominacji metodologicznie uporządkowanej, zobiektywizowanej lub też intersubiektywnej, wyabstrahowanej z indywidualnych przeżyć historycznej analizy do indywidualnych, równoprawnych z naukowym przekazem, narracji o przeszłości. W opisanym wydarzeniu Odyn reprezentuje świat historii. Wiarę w siłę sprawczą dziejowych procesów, wobec których los jednostki zostaje – poprzez uogólnienie – wtopiony w tak zwaną historię powszechną. W czasie trzydniowego – jubileuszowego – rozpamiętywania minionych wydarzeń z czterdziestoletniej historii teatru Eugenio Barby germański bóg mocy rozsypuje się w ziarna – klisze indywidualnej pamięci.

2. Od paradygmatu linearnego rozwoju po czas powrotu

Dwadzieścia dziewięć lat przed jubileuszem Odin Teatret w piwnicach krakowskiego pałacu Krzysztofora odbyła się premiera *Umarłej klasy*. Teatralne wydarzenie z 15 listopada 1975 roku – inicjujące Kantorowski Teatr Śmierci – może być uważane za przełomowe nie tylko w dziejach

¹ G. Banu, *Czterdzieści lat Odin i przypowieść o piasku* [w:] „Didaskalia” 2005, nr 67–68, s. 84.

Teatru Cricot 2. Forma oraz data wystawienia spektaklu wpisują się w cezurę wyznaczającą schyłek teatralnej awangardy (il. 32, 33).

Wraz z *Umarłą klasą* w twórczości Kantora ulega przewartościowaniu sama koncepcja uprawianej przez niego sztuki. Jeszcze przed wojną, w okresie kiedy swe twórcze poszukiwania sytuował w przestrzeni, którą po latach określił jako mieszczącą się *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, artysta wszedł na trakt wyznaczony przez poszukiwania dwudziestowiecznej awangardy². Jednym z jej paradygmatów była konieczność nieustannego rozwoju, przekraczania barier formalnych, rozbijania kolejnych kulturowych tabu. Wobec świata historii oznaczało to – mniejsze lub większe – wpisanie się w paradygmat modernistycznej utopii przebudowy świata. Wiara w możliwość stworzenia nowego ładu społeczno-kulturowego była podzielana przez wielu awangardystów. Nieobca była również polskim nowoczesnym z czasów dwudziestolecia międzywojennego i późniejszych, także tych z kręgu II Grupy Krakowskiej³. W przypadku Kantora, dalekiego od politycznych zaangażowań, ograniczała się ona jedynie do obszaru sztuki. Jeżeli pojawiała się u niego myśl przekształcania historycznej rzeczywistości, mogło się to odbywać jedynie poprzez akt artystycznej kreacji.

Akces Tadeusza Kantora do grona awangardystów i zaakceptowanie imperatywu nieustannego rozwoju miały wpływ na przyjętą przez artystę koncepcję czasu. Miała ona charakter linearny, zakładała konieczność niestających formalnych poszukiwań, które z kolei implikowały nieuchronność artystycznych przewartościowań. Dlatego też kolejne spektakle wyznaczały etapy artystycznych poszukiwań. Czas Podziemnego Teatru Niezależnego to przejście od abstrakcyjnej formy w *Balladynie* (1943) do przedmiotu gotowego w *Powrocie Odysa* (1944). Okres „gry z Witkacym” jest podzielony przez artystę na poszczególne etapy. Początek ery drugiego Cricot wyznacza *Mątwą* (1956). Druga połowa lat 50. to w dziejach Cricot 2 czas, który można określić jako etap poszukiwań rozpościerających się między nawiązywaniem do tradycji przedwojennego Cricot a dążeniem do uzyskania samoistnego, indywidualnego artystycznego oblicza. Ten czas wyznaczają takie spektakle, jak: pantomima *Studnia, czyli głębia myśli* w reż. Kazimierza Mikulskiego (1956), turpistyczny *Karbunkuł – teatr okropności* (1956) Andrzeja Bursy i Jana Güntnera, *Cyrk* (1957) – pierwszy teatralny ambalaż oraz pokaz należących do kategorii filmów asemantrycznych *Kineform* Andrzeja Pawłowskiego (1957). Wyrzucenie zespołu z dotychczasowej siedziby w Domu Plastyków i przeniesienie do zaadap-

² T. Kantor, *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem. Przed wojną. Moja prehistoria* [w:] T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1975. Pisma*, t. 1, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 46–47.

³ Zob. na ten temat A. Turowski, *Budownicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

towanych na potrzeby odrodzonej Grupy Krakowskiej piwnic Krzysztoforów zbiega się w twórczości teatralnej Kantora z powrotem do inscenizacji Witkacego. Jednocześnie odtąd – aż po rok 1973 – dramaty tego polskiego twórcy koncepcji Czystej Formy w sztuce będą wyznaczać kolejne etapy artystycznych poszukiwań Tadeusza Kantora. I tak spektakl *W małym dworku* (1961) jest sceniczną realizacją idei Teatru Informel, *Wariat i zakonnica* (1963) to Teatr Zerowy, formę inscenizacyjną *Kurki Wodnej* (1967) artysta określa jako Teatr Happening – Teatr Wydarzeń – Teatr Podróży. W Teatrze Wydarzeń Kantor dekoduje właściwą modernizmowi linearną koncepcję czasu, zakładającą konieczność nieustannego rozwoju, wspomnianego już przekraczania kolejnych barier, łamania kulturowych tabu oraz poszerzania dostępnych człowiekowi obszarów wiedzy. W post-osiwieceniowej tradycji Zachodu przyjęcie paradygmatu rozwoju implikuje nieuchronność poszerzenia horyzontów ludzkiego poznania, ukierunkowując rozwój cywilizacji na taśmie chronologicznej od nieznanych początków ku pełnemu poznaniu, za pomocą ujętych w ramy właściwych im metodologii nauk. Ma to doniosłe znaczenie kulturowe: terażniejszość bowiem zostaje zepchnięta do funkcji interwału między poznawalną za pomocą nauk historycznych przeszłością a odkrywaną dzięki postępowi przyszłością. Daniel Halżvy nazywa to zjawisko „przyspieszeniem historii”. W odniesieniu do analizy procesów zachodzących w późnej nowoczesności teoria Halżvy’ego uznaje nieadekwatność braudelowskiej koncepcji „długiego trwania”, zakładającej analizę zachodzących przemian cywilizacyjnych z dłuższej perspektywy czasowej. Negacja bycia w czasie terażniejszym – tu i teraz – daje się zauważyć właśnie w *Kurce Wodnej*. Idea podróży, która towarzyszy temu spektaklowi, powoduje, że aktorzy gdzieś nieustannie podążają, spiesząc się, opuszczają co chwilę przestrzeń gry. Traktują przestrzeń krakowskich Krzysztoforów właściwie jak dworcową poczekalnię. W ujęciu metaforycznym: traktują terażniejszość jako poczekalnię między minioną przeszłością – nieprzepracowaną w egzystencjalnym, jednostkowym doświadczeniu – a nieznaną, pełną jednak obietnic nowych doznań i wrażeń przyszłością. Właściwie – z powodu szybkości rozgrywających się wydarzeń – aktorzy nie są w stanie podjąć się ról z dramatu S.I. Witkiewicza. Idea podróży znalazła u Kantora swe rozwinięcie w akcjach happeningowych, spełnionych na potrzeby filmu realizowanego przez telewizję Saarbrücken w słoweńskim Bled. Uczestnicy tego przedsięwzięcia – stanowiący „trupę wędrowną” – realizowali każdą ze scen w innym, życiowym miejscu. Tekst pochodził z dramatu Witkacego *W małym dworku*, do którego dołączono niezależną od niego akcję sceniczną. Szybkość zmieniających się wydarzeń, przenoszenie gry w coraz to inne miejsca, powodowały, że zawiązanie się trwałszych relacji między tekstem dramatu a performansem okazywało się niemożliwe.

Dialog między tymi dwoma składnikami nie mógł się zawiązać z powodu temporalnych ograniczeń. Na linearnej osi czasu teraźniejszość skurczyła się do tego stopnia, że ustanawiające sensy relacje dialogiczne okazywały się praktycznie niemożliwe. Zwieńczeniem okresu gry z Witkacym była inscenizacja *Nadobniś i koczkodanów* (1973), którą artysta określił mianem Teatru Niemożliwego.

3. Zwrot w stronę kultury pamięci

W listopadowy wieczór 1975 roku w podziemiach Krzysztoforów w twórczości Tadeusza Kantora dokonał się zwrot ku pamięci. Od tej pory przeszłość stanie się dominantą kolejnych przedstawień Teatru Śmierci. Zarówno w *Umarłej klasie*, jak i w każdym z następnych przedstawień sceniczna projekcja przeszłości będzie się dokonywała poprzez klisze pamięci. To poprzez klisze pamięci artysta będzie przywoływał swych bliskich – „drogich nieobecnych” jak sam o nich napisał – członków rodziny oraz przyjaciół, którzy w scenicznej przestrzeni spotkania mają dać świadectwo o swoich czasach, XX stuleciu – pełnej niepokoju i przewartościowań epoki. Epoki, w której indywidualność jednostki – będąca do tej pory jedną z najważniejszych wartości cywilizacji Zachodu – została zagrożona przez totalitaryzm ideologii oraz nie mniej – zdaniem artysty – groźny totalitaryzm technokratycznego oglądu rzeczywistości i konsumpcjonizmu społeczeństwa masowego. W jedenastej lat po premierze *Umarłej klasy* swą ocenę mijającego stulecia przedstawił w *Lekcjach mediolańskich* – manifeście końca wieku⁴. Od tej pory historia będzie obecna w spektaklach Kantora poprzez indywidualną pamięć.

Wraz z *Umarłą klasą* w teatrze Tadeusza Kantora zaczyna dominować cykliczność. Czas przedstawień staje się czasem powrotu. W przestrzeni Teatru Śmierci zaznacza się obecność wspomnienia. Stąd wynikła potrzeba zmiany koncepcji czasu, która od tej pory będzie stanowiła jedną z podstawowych determinant tego teatru. Próba przywołania minionych wydarzeń w ludzkiej pamięci nie ma bowiem charakteru linearnego ciągu sekwencji, biegnącej od początków życia jednostki (tzn. od przywołania wspomnień najwcześniejszych) po teraźniejszość. Pamięć nie przechowuje uporządkowanego ciągu zdarzeń, lecz zachowuje jedynie jej fragmenty. Te przechowywane w ludzkiej świadomości i podświadomości urywki przeszłości nierzadko zmieniają swą pierwotną wymowę i uzyskują pod wpływem wyobraźni nowe znaczenia. We wnętrzu jednostki trwa nieustanny proces reinterpretacji przeszłości. Z tych pojedynczych obrazów – klisz pamięci – Tadeusz Kantor zbudował swój Teatr Śmierci. W manifeście tego teatru artysta napisał:

⁴ Wydanie polskie: T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*. 1986, Kraków 1991.

W naszym „składzie” pamięci istnieją „kartoteki”
 klisz zarejestrowanych przez nasze zmysły.
 Przeważnie szczegóły nic nie znaczące, biedne,
 odpadki, jakieś wycinki...
 NIERUCHOME!
 I co ważniejsze: PRZEZROCZYSTE. Jak negatywy
 aparatu fotograficznego.
 Można nasuwać jedno na drugie.
 Dlatego nie należy się dziwić, że np.
 wypadki odległe łączą się z dzisiejszymi,
 postacie się mieszają (...)⁵

Oparty na kliszach pamięci seans *Umarłej klasy* wpisuje się w proces przewartościowania w podejściu do przeszłości, które zachodzą w latach 70. ubiegłego stulecia. W spadku po oświeceniu cywilizacja Zachodu odziedziczyła kult wiedzy. Jej efektem był rozwój nauk, które poszerzały – zgodnie ze swymi obszarami badawczymi – horyzonty poznawcze ludzkości. W myśl tej tendencji historia – z rocznikarskiego i kronikarskiego zapisu minionych wydarzeń – uzyskała rangę dyscypliny naukowej. Odtąd historiografia, zgodnie z założeniami modernizmu, miała się składać ze zobiektywizowanych narracji o przeszłości. W tych narracjach jednostkowość zatracala się w powszechności, historycznych procesach, których prawidła próbowano objaśnić. W miarę przyrostu metodologicznej wiedzy zdawano sobie sprawę z niemożności utrzymania paradygmatu obiektywizmu w naukach historycznych. Kryzys koncepcji modernistycznych przyniósł świadomość, że panowanie historyka nad narracją o przeszłości okazuje się coraz bardziej iluzoryczne. Przyrastający bowiem nieustannie – jako dorobek nauk historycznych – zasób wiedzy o przeszłości bywał wykorzystywany utylitarnie przez ideologie oraz instytucje nowoczesnego państwa. W taki sposób historiografia dwóch poprzednich stuleci przyczyniła się do ukształtowania unitarnej świadomości narodowej, rozumianej jako wspólnota języka, kultury, tradycji i właśnie historii. Wszelkie odrębności dotyczące przeszłości – na przykład poszczególnych regionów – były traktowane jako drugoplanowe i tolerowane o tyle, o ile nie naruszają scentralizowanych fundamentów państwa. Pamięć jednostkowa była uważana za przekaz o przeszłości niepewny, który należało zweryfikować poprzez zestawienie z innymi źródłami, najlepiej pisanymi. Zwraca na to uwagę współczesny historyk francuski Pierre Nora, kiedy pisze:

Cała historia natomiast, przekształcona w dyscyplinę o ambicjach naukowych, była do tej pory zbudowana na fundamencie pamięci, ale przeciwko pamięci, uważanej za indywidualną, psychologiczną, zawodną, przydatną tylko w roli świadectwa. Historia była domeną zbiorowości, pamięć prywatności. Historia

⁵ T. Kantor, *Teatr Śmierci*, Kraków 1975, s. 4.

była jedna, pamięć zaś ex definitione wieloraka, bo z istoty swej indywidualna. (...) Jednostki miały pamięć, zbiorowości miały historię. Idea, że to zbiorowości mają pamięć, zakłada głębokie przekształcenie miejsca jednostek w społeczeństwie i ich stosunków ze zbiorowością; tu leży tajemnica tego drugiego i tajemniczego nadejścia, które trzeba nieco wyjaśnić: nadejścia tożsamości, bez której nie można zrozumieć the upsurge of memory⁶.

Ten zwrot ku kulturze pamięci u Tadeusza Kantora zachodzi dokładnie w tym samym czasie, który Pierre Nora uważa za przełomowy w podejściu do przeszłości. Analizując sytuację intelektualną we Francji około roku 1975, zauważa trzy zjawiska, które zmieniają stosunek do przeszłości. Pierwszym jest schyłek heglowskiego paradygmatu wiary w możliwość procesów historycznego rozwoju. Według Nory we Francji – ale chyba nie tylko – jego wyrazem jest intelektualna klęska marksizmu. Związany jest z nim kres orientacji czasu historycznego ku przyszłości. Od tej pory przyszłość może zostać zdekodowana jako: próba restauracji przeszłości, forma postępu bądź rewolucji. Wymienione zjawiska doprowadziły do zwrotu ku tradycji. Rozpad w schyłkowym społeczeństwie modernistycznym tradycyjnych wspólnot, pociągnął za sobą dekonstrukcję przekazu Assmannowskiej „pamięci kulturowej”. Implikuje ona między innymi zerwanie międzypokoleniowej ciągłości narracji o przeszłości⁷. Przesłania również przestrzeń symboliczną, wokół której następuje kreacja zbiorowej tożsamości. Norowski zwrot ku tradycji jest więc w istocie skierowaniem nie ku tradycji, „której mielibyśmy być dziedzicami i kontynuatorami, lecz tradycji od której bylibyśmy w istocie na zawsze oddzieleni i która z tego właśnie tytułu stałaby się cenna i tajemnicza, obdarzona niejasnym znaczeniem, które naszą powinnością byłoby przywrócić”⁸. Twórczość teatralną Tadeusza Kantora po 1975 roku możemy rozpatrywać jako próbę restauracji w przestrzeni sceny określonych kulturowych tradycji. Proceder ten sam artysta określił mianem niemożliwego.

4. Teatr Śmierci jako „miejsce pamięci”

W połowie lat 70. w naukach historycznych dochodzi do przewartościowania naukowego dyskursu na temat pamięci. W sposób istotny przyczyniają się do tego intelektualiści francuscy: filozof hermeneuta Paul Ricoeur, socjolog strukturalista Roland Barthes oraz dwaj historycy Jacques Le Goff

⁶ P. Nora, *Czas pamięci*, „Res Publica Nova” 2001, nr 7(154), s. 37–43.

⁷ Na temat „pamięci kulturowej” zob. J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa* „Borussia” 2003, nr 29, s. 11–16.

⁸ P. Nora, *Czas pamięci*, s. 39.

i Pierre Nora. Przemiany cywilizacyjne później nowoczesności doprowadzają do wspomnianego już kresu „wspólnoty pamięci”⁹. Ciągłość przekazu tradycji zostaje zerwana. We Francji Nora wiąże to z zanikiem tradycyjnych wspólnot wiejskich. Towarzyszy temu przewartościowanie w podejściu do republikańska dziedzictwa, konstytuującego francuską świadomość narodową. Utwierdzenie podstaw ustrojowych V Republiki w okresie prezydentury Charlesa de Gaulle’a przywróciło równowagę między tradycją rewolucyjną a monarchistyczną. Zmiany kulturowe przełomu lat 60. i 70. doprowadziły w zunifikowanym wokół idei republiki społeczeństwie francuskim do dyskursu na temat dziedzictwa. W jego przestrzeni znalazły się tematy niewygodne, marginalizowane do tej pory w powszechnej debacie. Z najbardziej istotnych można wliczyć pytania o kolonialny imperializm, zbrodnie popełniane przez żołnierzy francuskich w czasie wojen w Wietnamie i Algierii, antysemityzm czy akceptację Francuzów dla kolaboracyjnego rządu Pétaina w czasie II wojny światowej. Te tematy niewygodne spowodowały rozchwianie, kształtowanej przez państwową politykę, oficjalnej wykładni narodowej historii. Stało się to jedną z przyczyn dojsca do głosu tożsamości mniejszościowych: politycznych, lokalnych, etnicznych, religijnych, kulturowych czy seksualnych. Każda z nich kształtowała własną tożsamość na podstawie różnych doświadczeń przeszłości. Ten pluralizm pamięci doprowadził do przekierkowania Francuzów od „samoświadomości historycznej do świadomości memorialnej”¹⁰. Poczynając od połowy lat 70., podobny proces konstytuowania się świadomości memorialnej był udziałem i innych społeczeństw europejskich, a po 11 września 2001 roku wydaje się, że także i społeczeństwa amerykańskiego. Norowskie miejsca pamięci mogą mieć różnorodny charakter. Próbę ich opisu i analizy podjął on w monumentalnym, siedmiotomowym dziele zatytułowanym właśnie *Les lieux de la mémoire (Miejsca pamięci)*¹¹. Andrzej Szpociński określa je mianem tych miejsc,

(...) w których pewne wspólnoty – jakie by one nie były – naród, rodzina, grupa etniczna, partia przechowują swoje pamiątki (souvenirs) lub uznają je za niezbywalną część swojej osobowości: miejsca topograficzne, jak na przykład archiwa, biblioteki czy muzea; miejsca monumenty – pomniki, cmentarze, architektura; miejsca symboliczne, takie jak rocznice, pielgrzymki, upamiętnienia; miejsca funkcjonalne – stowarzyszenia, autobiografie¹².

⁹ Zob. na ten temat F. Pazderski, *Czemu przeszłość się pamięta – wokół dyskursu na temat kształtowania się pamięci zbiorowej*, s. 11–15, www.drumla.org.pl/index.php?show=nasze_projekty&id=czytelnia, dostęp: 4.12.2010.

¹⁰ P. Nora, *Czas pamięci*, s. 37.

¹¹ *Les lieux de la mémoire*, red. P. Nora, t. 1–7, Paris 1984–1992.

¹² A. Szpociński, *Miejsca pamięci*, „Borussia” 2003, nr 29, s. 21.

Twórczość Tadeusza Kantora wskazuje, że takim miejscem upamiętnienia może być również sztuka. W Teatrze Śmierci zachodzi proces odzyskiwania pamięci. Pamięci przerwanej, utraconej w wyniku różnych okoliczności. Analizując osobowość i twórczość artysty, możemy wyznaczyć trzy podstawowe przyczyny zerwania ciągłości między przeszłością a teraźniejszością. Pierwsza dotyczy wydarzeń z historii powszechnej. Upadek monarchii austro-węgierskiej przyniósł kres panowaniu Habsburgów w Galicji. Legł w gruzach uporządkowany, lecz anachroniczny ład podwójnej monarchii, próbującej łączyć parlamentarny system przedstawicielski z feudalną ideą władcy *Dei gratia*, panującego nad powierzonymi przez boską opatrność ludami. Obraz naddunajskiej monarchii przetrwał w micie dobrotliwego cesarza Franciszka Józefa. Niepodległe państwo polskie przyniosło z sobą nowy ład społeczno-polityczny, najpierw jako republika parlamentarno-demokratyczna, po 1926 roku zmierzająca coraz bardziej w stronę autorytaryzmu. II Rzeczpospolita budowała swoją tożsamość, opierając się zarówno na dziejach przedrozbiorowych, jak i dziewiętnastowiecznych tradycjach walki o niepodległość. Jej polityka historyczna była więc tworzona na podstawie systemu wartości kształtującego postawy patriotyczne, a w odniesieniu do mniejszości narodowych co najmniej lojalności. II wojna światowa przyniosła nie tylko kres niedawno odrodzonego państwa. Shoah i Kołyma postawiły pytania o zasadność całego, zbudowanego na tradycjach klasycznych, judeochrześcijańskich i humanistycznych, systemu aksjologicznego, kształtującego europejską tożsamość. Powojenne dzieje dominacji komunistycznej ideologii to okres tworzenia „białych plam”, wymazywania z historycznej świadomości społecznej całych obszarów narodowej i państwowej tradycji. Towarzystwa temu jednocześnie ideologiczna próba kształtowania nowej tożsamości, w której wykład historii narodowej i powszechnej miał być poddany prawom marksistowskiej dialektyki dziejów. Okazała się ona – na szczęście – nieudana.

Drugą przyczynę zerwania ciągłości tradycji w przypadku Tadeusza Kantora można powiązać z jego awangardowym akcesem. Awangarda artykułująca paradygmat permanentnego rozwoju w sposób programowy podejrzliwie traktowała przeszłość, zrywając lub negując całe jej obszary. Trzeba jednak przyznać, że w przypadku krakowskiego artysty to zerwanie nigdy nie było zupełne. Świadczą o tym chociażby inscenizacje Podziemnego Teatru Niezależnego, gdzie próbował połączyć nowoczesność w sztuce z tradycjami: romantyczną (w *Balladynie*) oraz klasyczną i młodopolską (w *Powrocie Odysa*). Trzecia wreszcie z przyczyn naderwania łańcucha tradycji ma charakter biograficzny, dotyczy opuszczenia społeczności lokalnych – Wielopola Skrzyńskiego i Tarnowa – w których przyszło mu dorastać.

Premiera *Umarłej klasy* oznacza w twórczości Tadeusza Kantora zwrot ku pamięci. Skonstruowany z klisz pamięci Teatr Śmierci staje się próbą ocale-

nia przeszłości z indywidualnej perspektywy. W swych tekstach teoretycznych artysta podejmuje refleksję nad relacją między historią a pamięcią. Podejrzliwie traktuje podejście do przeszłości z punktu widzenia wielkich globalnych procesów dziejów. Przeciwstawia jej małą, biedną, bezbronną historię „indywidualnego, ludzkiego życia”¹³. Utrwalona w kliszach pamięci przeszłość jest obecna poprzez przywoływane w przestrzeni sceny mikrohistorie. Ma ona jednocześnie wymiar antropologiczny. W seansie z 1975 roku jednym z głównych wątków są losy uczniów klasy umarłej. W *Wielopolu, Wielopolu* natomiast historie drogich nieobecnych – członków rodziny artysty. Antropologiczna perspektywa oraz opowiadane mikrohistorie wyznaczają poziomy obecności przeszłości w kolejnych spektaklach. Przede wszystkim w Teatrze Śmierci można odnaleźć wątki autobiograficzne oraz biograficzne z kręgu rodzinnego i towarzyskiego. Historię tę można określić mianem intymnej (rodzinnej). Terytorialnie i socjalnie wyznacza ją najbliższe otoczenie artysty. Rozgrywa się ona w przestrzeni oswojonej, zdomowionej. Geograficznymi punktami orientacyjnymi na tej mapie przywoływania wspomnień będą Kantorowskie małe ojczyzny: Kraków oraz miejscowości galicyjskiego interioru – Wielopole Skrzyńskie i Tarnów. Bezpośrednio z mikrohistorią rodzinną jest związana tradycja religijna. Ta *historia sacra* odnosi się do dwu konfesji religijnych: chrześcijaństwa oraz judaizmu. Najsilniej wątki religijne są obecne w *Wielopolu, Wielopolu* (il. 34, 35). Mają one charakter ludowy, przejawiają się w obyczajowości, modlitwach, fragmentach śpiewanych pieśni oraz psalmów. Do tego stopnia konstytuują one rodzinną tożsamość, że jej sceniczne dzieje zostały ukazane w formie widowiska pasywnego. W tym samym przedstawieniu żydowskość upamiętnia Rabiniek. Jego osoba skupia dwa chasydzkie mity: radosnego oczekiwania nadejścia Mesjasza oraz motyw wiecznej wędrówki i niepewności żydowskiego losu, złożonego w rękach Najwyższego. Drugi z mitów jest przeciwwagą dla soteriologicznego optymizmu. W *Wielopolu, Wielopolu* Rabiniek jest kilkakrotnie rozstrzeliwany przez pluton żołnierzy. Scenę możemy zinterpretować jako kliszę powtarzających się w dziejach Europy pogromów, których obiektem była żydowska diaspora. Reminiscencje pogromów to przywołanie żydowskiej pamięci odrzucenia przez innokulturową oraz innoreligijną większość, doświadczenia bycia obcym pośród ludów tworzących europejską tożsamość. W przywołanym spektaklu Kantora cierpienie jest jednak udziałem wszystkich. Stąd motyw drogi krzyżowej, odprawianej przez sceniczną rodzinę. Alegorią zrównania w traumatycznym doświadczeniu jest scena, w której Rabiniek siada obok katolickiego księdza. Udziałem obu będzie cierpienie, kiedy zostaną wpłeceni w tryby wielkiej historii. Jej znakiem w *Wielopolu, Wielopolu* jest oddział wojska, przemierzający kilkakrotnie sceniczny pokój dzieciństwa.

¹³ T. Kantor, *Klisze pamięci. Postacie ludzi*, maszynopis, Cricoteka nr inw. 000 048 I/1/48.

W koncepcji historiozoficznej Kantora wielkie wydarzenia z dziejów powszechnych mają swe źródła zewnętrzne, kształtują się poza obrębem lokalnej społeczności, poza przestrzenią oswojoną przez codzienność. Są one zawsze zagrożeniem dla jej integralności. Rozsadzają zawiązane w toku społecznych interakcji więzy międzyludzkie i interkulturowe (np. w relacjach: chrześcijanie – żydzi). Doprowadzają do rozbicia i rozproszenia wspólnoty, która tym samym atomizuje się i traci poczucie tożsamości, zakorzenienia w swoim tu i teraz, czyli w świecie przez długi czas ustalającej się – i następnie respektowanej w obrębie tworzącej ją społeczności – tradycji. To zerwanie ciągłości kulturowej Kantor unaoczniał w *Umarłej klasie*, w scenach: *Lekcja Salomon*, *Majaczenia historyczne*, *Kleksy fonetyczne* oraz *Lekcja Prometeusz*. Uosabiają je także postaci dotkniętych amnezją i afazją Staruszków, którzy są w stanie wypowiadać tylko oderwane, niepołączone w logiczną całość urywki własnych dawnych wypowiedzi i wyuczonych niegdyś cytatów. Podejmowane przez nich działania sceniczne są również niedokończone, niekiedy luźno z sobą powiązane.

Doświadczenia wieku XX pokazały, że wobec nietrwałości historycznie ukształtowanych zbiorowości miejscem ich ocalenia może się okazać pamięć. To ona stanowi podstawowy rudymet Teatru Śmierci (il. 36). Wykorzystując nieciągłość jako immanentną cechę przywoływania przeszłości poprzez klisze pamięci, Kantor przeprowadza dekonstrukcję świata historii (rozumianego jako to, co było i nie może zostać linearnie powtórzone). Na tym polegał – nie do końca uświadomiony – ponowoczesny zwrot artysty. Z tego rozbitego lustra przeszłości artysta konstruuje swą sceniczną rzeczywistość. Teatr Śmierci okazuje się Norowskim „miejscem pamięci”, próbą reminiscencji zdekomponowanych lub wręcz porzuconych tożsamości i zachowania ich jako kulturowego dziedzictwa.