

Anna R. Burzyńska

Uniwersytet Jagielloński

## Powroty nosorożca

### 1. Nosorożec opuszcza Lizbonę

Ostatni tak spektakularny powrót lizbońskiego nosorożca nastąpił w roku 2008 – stał się on bohaterem gigantycznego obrazu (zwierzę zostało przedstawione w naturalnej wielkości) *Loss of the Lisbon Rhinoceros*<sup>1</sup> autorstwa Waltona Forda – współczesnego malarza amerykańskiego, który w swoich stylizowanych na kolonialne ilustracje pracach skupia się na relacjach pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Albo raczej portretuje człowieka odbijającego się w zwierzęcym Innym.

Obraz Forda przedstawia tonący podczas sztormu statek; z jego zalewanego wodą pokładu na próżno usiłuje uciec przerażony nosorożec o spętanych łapach. Moment śmierci zwierzęcia będzie zarazem chwilą jego powtórných narodzin jako mitu, symbolu, dzieła sztuki. Koniec i początek podróży bez kresu.

Sportretowany przez Forda bezimienny indyjski nosorożec w 1515 roku został podarowany przez sułtana Khambhat portugalskiemu gubernatorowi Goa, by następnie zostać wysłanym do Lizbony. Król Emanuel I zachwycony niezwykłym podarkiem – pierwszym nosorożcem widzianym w Europie od czasów rzymskich – urządził jego popisową walkę gladiatorską z młodym słoniem ze swojej menażerii, by sprawdzić, czy rację miał Pliniusz piszący, iż słon i nosorożec to zaciekli wrogowie (słoń uciekł, walka się nie odbyła), a następnie postanowił dać go w hołdzie papieżowi Leonowi X. Informacja o tym, że egzotyczny stwór zostanie ukazany publiczności w Rzymie, zelektryzowała naukowców i artystów, w tym Albrechta Dürera, który (jak wieść

---

<sup>1</sup> W. Ford, *Loss of the Lisbon Rhinoceros*, 2008, akwarela, gwasz, ołówek i tusz na papierze, własność autora i Paul Kasmin Gallery.

niesie – pieszo) postanowił wybrać się do Rzymu. Nosorożec nigdy jednak do Rzymu nie dotarł: statek, którym płynął, zatonął podczas sztormu. Papieski historyk Paolo Giovio<sup>2</sup> napisał: „zwierz znany z niezwykłego okrucieństwa, który byłby w stanie stawic czoła nawet słonowi podczas walki na arenie amfiteatru, został porwany przez zazdrość włoskiego Neptuna”, dalej podkreślając, że ciężkie łańcuchy pętające nogi uniemożliwiły świetnie pływającemu zwierzęciu przeżycie i że ta niepotrzebna śmierć wzbudziła ból i smutek u jej świadków. Ponoć jego ciało wyrzucone na brzeg zostało odnalezione, niezniszczalna skóra skorupa – wypchana, losy eksponatu nie są znane.

Podczas pobytu nosorożca w Lizbonie zostały jednak sporządzone dwa świadectwa, z których będzie korzystać w swojej rekonstrukcji Dürer. Jedno to szkic i opis (oparty częściowo na opisie Pliniusza) autorstwa kupca Valentima Fernandesa, dziś niezachowany. Fragment tekstu jednak ocalał, gdyż znalazł się on na grafice Dürera<sup>3</sup>:

1 maja roku 1513 (sic!) po narodzeniu Chrystusa z Indii do Lizbony do potężnego króla Portugalii Emanuela wysłany został żywy okaz zwierzęcia, które zowią rhinocerus – nosorożec. Został tu zreprodukowany w swojej kompletnej postaci. Jego kolor jest zbliżony do koloru plamistego żółwia i jest bardzo dokładnie opancerzony grubymi płytami. Rozmiarami przypomina słonia, ale ma krótsze nogi. Jest doskonale przygotowany do walki. Ma ostry mocny róg na czubku nosa, który ostrzy sobie o kamienie. To zwycięskie zwierzę, wróg śmiertelny słonia. Słoń boi się go śmiertelnie, ponieważ jeżeli zbliży się do nosorożca, ten rzuci się w jego kierunku z głową między przednimi nogami, i rozpruje brzuch słonia od dołu, zabijając go, podczas gdy on nie będzie w stanie się bronić. Ponieważ nosorożec jest tak doskonale uzbrojony, że słoń nie może mu uczynić żadnej krzywdy. Mówi się, że rhinocerus jest szybkim, pogodnym, a nawet wesołym zwierzęciem [tł. A.R.B].

Tym, co przede wszystkim zwraca uwagę w zachowanym fragmencie tekstu, jest antynomia pomiędzy wizerunkiem nosorożca – perfekcyjnie skonstruowanej przez naturę opancerzonej maszyny wojskowej – a jego usposobieniem. „Rhinocerus” okazuje się więc dziwnym hybrydycznym

<sup>2</sup> P. Giovio, *Elogia virorum litteris illustrium*, 1548, cyt. za: <http://www.elfinspell.com/PaoloStartStyle.html>, dostęp: 15.10.2010.

<sup>3</sup> „Nach Christiegeburt, 1513. Jar Adi 1. May hat man dem grossmechtigsten König Emanuel von Portugal, gen Lysabona aus India pracht, ain solch lebendig Thier. das nennen sie Rhinocerus, Das ist hie mit all seiner gestalt Abconterfect. Es hat ein farb wie ein gepreckelte [sic] schildkrot, vnd ist von dicken schalen vberleget sehr fest, vnd ist in der gröss als der Heilffandt, aber niderichter von baynen vnd sehr wehrhafftig es hat ein scharffstarck Horn vorn auff der Nassen, das begundt es zu werzen wo es bey staynen ist, das da ein Sieg Thir ist, des Heilffandten Todtfeyndt. Der Heilffandt fürchts fast vbel, den wo es Ihn ankompt, so laufft Ihm das Thir mit dem kopff zwischen die fordern bayn, vnd reist den Heilffanten vnten am bauch auff, vnd er würget ihn, des mag er sich nicht erwehren. dann das Thier ist also gewapnet, das ihm der Jeilffandt [sic] nichts Thun kan, Sie sagen auch, das der Rhinocerus, Schnell, fraytig, vnd auch Lustig, sey”.

stworem, złożonym niejako z dwóch nieprzylegających części: budzącej strach zewnętrzności – zbroi, kostiumu, opakowania, i właściwego „ja”, posiadającego pogodny i wesoły charakter. To właśnie owa groźna i brzydka „zbroja” determinuje jednak sposób, w jaki istota ta będzie postrzegana. Krewny „łagodnego dzikusa”, brat Kalibana. Na zawsze bezimienny – określany jako „nosorożec papieski”, „nosorożec lizboński” – a później z reguły po prostu jako „nosorożec Dürera” (znamienna anachroniczność tego określenia jest jednym z najbardziej wyrazistych objawów odwrócenia relacji pomiędzy realnym desygnatem a artystycznym znakiem, jaka będzie zachodzić w przypadku tego szczególnego fenomenu).

Drugi dokument, który posłużył jako wzór dla Dürera, to rodzaj ulotki reklamowej, w której florencki lekarz Giovanni Giacomo Penni<sup>4</sup> opisuje zalety niedoszłego papieskiego podarunku. Ulotka ta się zachowała. Nosi ona znamienny nagłówek: „Kształt, natura i zwyczaje nosorożca przywiezionego do Portugalii przez kapitana floty królewskiej, podobnie jak wiele innych pięknych rzeczy pochodzących z nowo odkrytych wysp”. Pod nagłówkiem mieści się rycina przedstawiająca nosorożca – rozbrajająco wręcz nieporadne dzieło niewprawnej ręki – a zarazem jedyny chyba prawdziwy portret legendarnego zwierzęcia, studium z natury. Tym, co zwraca uwagę na obrazku, są płaty skóry wyglądające jak zbroja, chyba nieprzypadkowo przypominająca ówczesne zbroje końskie (być może nosorożec faktycznie został wyposażony w taką zbroję przed walką ze słoniem). Trudno uwierzyć, że mamy tu do czynienia z tworem natury. Nosorożec jawi się jako zadziwiający zrost żywej istoty i czegoś martwego, swoisty bio-obiekt. Zarazem jednak zaskakuje ogromna doza współczucia, z jaką lekarz przedstawił zwierzę. Jego nosorożec nie epatuje siłą, wręcz przeciwnie – ma spuszczone bezsilnie łeb, zgarbiony grzbiet, wykrzywione łapy spętane obręczami i łańcuchami. To nie wywołujący zgrozę potwór, dumny gladiator, maszyna do zabijania, lecz tylko budzące współczucie dziwadło, niepojęty kaprys natury, stwór, od którego emanuje smutek, samotność i melancholia.

Tworząc swoje słynne dzieło, Dürer – pozbawiony możliwości zobaczenia żywego nosorożca i skazany na korzystanie z rysunku Penniego (il. 12), nieznanego nam dziś szkicu Fernandesa oraz z opisów pozostawionych przez Pliniusza (a także być może rzymskich monet) – musiał się wykazać ogromną wiedzą anatomiczno-zoologiczną i wyobraźnią. Jego dwa rysunki i słynny drzeworyt są zadziwiająco dokładne w porównaniu z rysunkiem Penniego. Z lektury Pliniusza wynika prawdopodobnie jedna z jego pomyłek – wspomniany przez rzymskiego kronikarza drugi róg, którego nie posiadał „papieski nosorożec” indyjski, niemiecki artysta umieścił na karku zwierzę-

---

<sup>4</sup> G.G. Penni, *Forma e natura e costumi de lo rinocerote*, 1515. Cyt. za: [http://www.uhu.es/programa\\_calidad\\_literatura\\_amatoria/etiopicas/num\\_2/serani.pdf](http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas/num_2/serani.pdf), dostęp: 27.09.2010.

cia, na dodatek nadał mu wysmukły, spiralny kształt zbliżony do tego, jakim artyści ozdabiali głowę mitycznego jednoroźca. Jednoroźca, który w kategoriach estetycznych może uchodzić zarówno za bliskiego krewnego (podobna hybrydyzacja i antynomiczność wynikająca z połączenia przeciwstawnych cech: siły i spokoju, dzikości i łagodności, pierwiastka męskiego z pierwiastkiem żeńskim), jak i przeciwieństwo (jeśli rozpatrywać jego wygląd w kategoriach piękne–brzydkie) nosoroźca.

Najważniejszym (i najbardziej brzemiennym w skutki) błędem Dürera było jednak opancerzenie nosoroźca (il. 13). Zamiast fałdów grubej skóry na jego grafice widzimy łuski oraz płyty skorupy, która do złudzenia przypomina zbroję złożoną z połączonych nitami płyt o różnorodnej fakturze i wzornictwie. Na środku grzbietu formuje ona coś w rodzaju siodła – ewidentny dowód na to, że artysta inspirował się współczesnymi zbrojami końskimi. Przy całej drobiazgowości przedstawienia otrzymujemy w pewnym sensie portret imaginacyjny – przedstawienie alegoryczne. Bardzo sugestywne, o czym świadczy fakt, że przez następne dwa wieki – aż do pojawienia się w Europie objazdowej atrakcji, samicy nosoroźca imieniem Clara (1738–1758) – było ono punktem odniesienia dla sztuki (o czym świadczą liczne obrazy, arrasy czy ilustracje książkowe) i nauki, pojawiając się w atlasach zwierząt (często w formie fantazyjnie pokolorowanej). Dürerowski „ubrany”, a raczej „opancerzony” nosorożec okaże się bardziej sugestywny i inspirujący niż prawdziwy; setki, jeżeli nie tysiące artystów powtarzać będzie – świadomie lub nie – błąd niemieckiego artysty lub też wchodzić w otwarty dialog z jego wizją (jednym z ciekawszych dwudziestowiecznych przykładów takiego dialogu może być rzeźba Salvadora Dali *Nosorożec ubrany w koronki* z 1956 r.).

Dürerowski nosorożec jest faktycznie bytem paradoksalnym. W pewnym sensie konieczna była gwałtowna i dramatyczna śmierć jego pierwowzoru, aby narodzić mógł się nieśmiertelny symbol, wizerunek idealny, artystyczny byt autonomiczny żyjący życiem nadzwyczaj intensywnym i płodnym. W pewnym sensie niemiecki artysta stworzył nosoroźca na nowo, ulepił go z wyobrażeń i idei (Walton Ford zwraca uwagę na fakt, że Dürerowski nosorożec w swojej skorupie przypomina kraba – w pewnym sensie jego morska śmierć nadała mu więc absurdalnie status zwierzęcia ziemnowodnego; łuski na łapach przywodzą z kolei na myśl smoka lub jaszczura). Portret imaginacyjny wyparł ze świadomości odbiorców portret prawdziwy – nieprzypadkowo. Umberto Eco w *Teorii semiotyki* stał będnie na stanowisku, że Dürer nie mylił się, lecz specjalnie skonstruował tak zwaną reprezentację ikonyczną, znak odsyłający do idei nosoroźca:

Dürer przedstawiał nosoroźca pokrytego łuskami i płytkami. W rezultacie obraz nosoroźca pozostał niezmienny przez przynajmniej dwa wieki i powracał w książkach podróżników i zoologów: chociaż widzieli oni prawdziwego nosoroźca i wiedzieli, że nie ma łuskowatego pancerza, nie potrafili przedstawiać chropowatości jego skóry w jakikolwiek inny sposób niż w formie łusek i płytek, albowiem wie-

dzieli, że tylko te skonwencjonalizowane znaki graficzne mogą denotować „nosorożca” u osoby interpretującej. (...) Można więc powiedzieć, że nosorożec Dürera lepiej przedstawia nie tyle rzeczywistego nosorożca, ile raczej naszą kulturową koncepcję nosorożca. Być może nie reprezentuje to naszego doświadczenia wzrokowego, ale z pewnością reprezentuje naszą wiedzę semantyczną czy w każdym razie wiedzę podzielaną przez adresatów<sup>5</sup>.

*Casus* uwiecznionego przez Dürera nosorożca i jego konterfektu odślania napięcie między realnym a symbolicznym, nie tyle silne, ile dwuznaczne: realne ginie, by stać się symbolicznym, przerosnąć w mit. Nosorożec funkcjonował jako znak, idea, osobliwy koncept, i jako taki – już łatwo rozpoznawalny i silnie nacechowany semantycznie – wchodził mógł w znaczące relacje z innymi elementami rzeczywistości, na przykład człowiekiem. Osiemnastowieczna następczyni nieszczęsnego „papieskiego nosorożca”, Clara, pojawi się na przykład we współczesnym atlasie anatomicznym: na szytchu z książki<sup>6</sup> widać fragmenty układu mięśniowego i kostnego „rozebranego” z ubrania i skóry człowieka w ekspresyjnej pozie (każącej zadać sobie pytanie o jego status ontologiczny), któremu w tle towarzyszy uderzająco kompletna i niewątpliwie żywa, pokojowa, łagodna i zadowolona (je trawę, ma starty róg) samica nosorożca (il. 14). W pewnym sensie doszło tu do zamiany ról: uwiecznione ze zgoła nienaukową dozą sympatii zwierzę („gwiazda” na dworze króla Ludwika XV, bohaterka licznych dzieł poetyckich i malarskich) staje się tu pierwszoplanowym aktorem, niejako lustrem podstawionym człowiekowi, by mógł się w nim przejrzeć – i wyciągnąć wnioski z zaobserwowanych podobieństw i różnic.

Inny portret Clary, tym razem malarski, powstał w roku 1751 w Wenecji. Malarz Pietro Longhi uwiecznił ją jako atrakcję karnawału. Na płótnie widzimy zwierzę jedzące siano na parterze budynku, który niewątpliwie służy celom widowiskowym: z trzech unoszących się amfiteatralnie łóż spoglądają na nią odświętnie ubrane, zamaskowane postaci. Słynny obraz Longhiego silnie tematyzuje napięcia pomiędzy materialnym a metaforycznym, naturalnym a kulturowym, zakrytym a odkrytym, umieszczając nosorożca w samym środku konstytutywnej dla najgłębszej istoty teatru gry między tym, co realne, a tym, co symboliczne.

<sup>5</sup> U. Eco, *Teoria semiotyki*, tłum. M. Czerwiński, Kraków 2009, s. 218–219.

<sup>6</sup> *Nosorożec Clara*, 1742, szytch Jana Wandelaara w atlasie Bernharda Siegfrieda Albinusa *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*, drukarnia Johanna i Heinricha Verbeeka, Lejda 1747.

## 2. Nosorożec w Krakowie

Ten rodzaj napięcia, jaki świetnie udało się uchwycić Longhiemu, odnaleźć można także w sztuce Eugène'a Ionesco *Nosorożec*. Powstały w 1959 roku tekst<sup>7</sup> czytano rozmaicie, od burleski poprzez „czysty” dramat absurdu aż po alegorię historyczną<sup>8</sup>, gdzie epidemia zmieniania się w nosorożce symbolizuje rozprzestrzeniającą się fascynację faszyzmem. Warto jednak zwrócić uwagę na często pomijany fakt, że w dramacie Ionesco nosorożce z aktu na akt stają się coraz piękniejsze (choć zarazem coraz bardziej brutalne), gdy tymczasem brzydota ludzi okazuje się coraz bardziej widoczna. Mamy tu do czynienia z ewolucją przebiegającą w odwrotnym kierunku. W gruncie rzeczy bowiem ludzie nie tyle obrastają grubą skórą nosorożca, ile pozbywają się ludzkich kostiumów, by odstąpić zwierzęcość, dzikość i zło ukryte pod spodem, pod strojem i pod skórą. Można więc powiedzieć, że mamy tu do czynienia z odwrotnością Dürerowskiego „pogodnego a nawet wesołego” nosorożca, którego zbroja czyni maszyną wojenną; u Ionesco ludzie będą zwierzętami, których strój i maniery czynią ludźmi.

W roku 1961 Tadeusz Kantor został zaproszony przez reżysera Piotra Pawłowskiego do pracy nad *Nosorożcem* w krakowskim Starym Teatrze. W pisanych ówczesnie tekstach manifestach (częściowo reprodukowanych w programie spektaklu) wyrasta jasny obraz zmieniającego się paradygmatu scenografii. Kantor pisze, że nie interesuje go anegdotyczna warstwa sztuki, odwzorowywanie kawiarni i ulic:

Teatr, o którym mówię, wykreślił już dawno pojęcie „dekoracji”, która jest ilustracją sztuki. Są to najgorsze tradycje teatru. Dekoracja nie musi, a nawet nie powinna spełniać jedynie funkcji lokalizacji, obojętne w jakiej formie: konstruktywistycznej, surrealistycznej, ekspresjonistycznej, symbolicznej, naturalistycznej czy poetyckiej. Ma funkcje o wiele ważniejsze i ponętniejsze: lokalizowania emocji, konfliktów i dynamiki akcji. Może w ogóle nie istnieć wchłonięta przez ekspresję i ruch aktora, zastąpiona przez światło lub dzieła sztuki, obraz lub rzeźbę, posiadające walory autentyczności tak jak dotąd była przeważnie wynikiem stosowania autentycznych wartości na użytek teatru, stylizacją wątpliwej wartości<sup>9</sup>.

W innym miejscu poddaje rewizji pojęcie kostiumu:

Jeżeli przyjmiemy, że ciało aktora, jak każdego człowieka, jest w proporcjach, w układzie, porządku, ukształtowane zgodnie z określonymi funkcjami praktycznymi, życiowymi – koncepcja zmiany tych propozycji i porządku staje się bardzo

<sup>7</sup> Polskie tłumaczenie ukazało się [w:] E. Ionesco, *Teatr*, t. 2, przeł. A. Tarn, Warszawa 1967.

<sup>8</sup> Por. J.L. Styan, *Współczesny dramat*, tłum. M. Sugiera, Wrocław 1995, s. 262.

<sup>9</sup> T. Kantor, *Moja Idea Teatru*, tekst zamieszczony w programie do sztuki Eugène'a Ionesco *Nosorożec*, Stary Teatr, Kraków 1961, s. 17–22.

nęcąca, dająca ogromne możliwości, właśnie aktorskie, przekazywania treści nie mieszczących się w tej wdzierającej się z wszystkich stron, natrętnie praktyce życiowej. Nie jestem pewien, czy rzeczywiście ciało aktora jest taką – odziedziczoną po antyku i opatrzoną wszystkimi akademickimi pieczęciami – świętością, aby nie można go było kształtować bardziej swobodnie. Jeżeli zgodzimy się, że kostium historyczny, tak często używany w teatrze, deformował ciało ludzkie w dość radykalny sposób z określonych, jak najbardziej życiowych przyczyn, że to samo na swój sposób robi kostium współczesny (bo w gruncie rzeczy cokolwiek się włoży na ciało ludzkie, następuje jego większa lub mniejsza deformacja) – to nie widzę przeszkód, dlaczego by nie można było kształtować swobodnie (kostium jest kształtowaniem aktora) postaci aktora z przyczyn artystycznych i nadając jej większą „rozpiętość”, spotęgowaną przestrzenność, ruchliwość, zmienność, określone napięcia kierunkowe, swobodne a celowe w sensie sztuki układy. W takiej koncepcji indywidualność aktora zawierająca się dotąd jedynie w mimice twarzy, w ruchach, reakcjach systemu nerwowego, płynąca z konwencjonalnych doświadczeń życiowych, spełniać powinna pracę o wiele bardziej skomplikowaną, ale o wiele silniejszą w wyrazie. Musi przeniknąć i ożywić ten nowy organizm, który jest i winien być jak najściślej zlanym się żywej materii ciała ludzkiego i ukształtowanej formy scenicznej<sup>10</sup>.

Interesujące wydaje się tutaj zwłaszcza ostatnie zdanie. W pewnym sensie zapowiada już ono bio-objekty – zlanie się w jedno żywej materii ciała i scenicznej formy, tworzenie hybryd z pogranicza światów. W swoich kostiumach do *Nosorożca* Kantor spełnia te zapowiedzi, a co więcej, rozwija twórczo idee Ionesco. W spektaklu pojawia się nagość, która jest kostiumem, nagość zakładana niczym zbroja na odziane w ciemne trykoty ciało aktora, bohaterowie niejako zostają obdarci ze skóry – i ubrani w nią na powrót, przy czym odebrana i oddana skóra staje się ciałem obcym, niepasującym kostiumem<sup>11</sup>. Mamy tu do czynienia ze szczególnego rodzaju gestem artystycznej kreacji: stworzenia nowej istoty, hybrydy aktora i roli, ciała i kostiumu, bytu biologicznego i przedmiotu (il. 15). Tak jakby ów nosorożec podpowiedział artyście, że relacja pomiędzy zewnątrz a wewnątrz jest często znacznie bardziej skomplikowana, niż mogłoby się to wydawać, i że „opakowanie” często czyni „treść”. W innym miejscu Kantor napisze:

1961. Inscenizacja *Nosorożca* Ionesco.

Stwarzam nowe pojęcie: PRZESTRZEŃ ODWRÓCONA.

Jest to dalszy ciąg poszukiwań przestrzeni mentalnej.

Sama nazwa jest typu przewrotnego, ponieważ nie ma w niej żadnych odniesień i punktów porównawczych

<sup>10</sup> T. Kantor, *Metamorfozy, Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000, s. 235.

<sup>11</sup> Istotny dla interpretacji Kantorowskich kostiumów do spektaklu jest także kontekst wojenny – informacja, iż hitlerowcy wykorzystywali ludzką skórę jako surowiec do szycia ubrań wstrząsnął Kantorem i znalazł swe odbicie w jego pracach i refleksjach na temat kostiumu. Więcej na ten temat pisze Grzegorz Niziołek w swoim artykule por. niniejszy tom s. 187.

do przestrzeni.

Przestrzeń „ODWRÓCONA” ewokuje świat, przedmioty, postacie – nie w ich „oglądzie pozytywnym”, przeznaczonym do prezentacji, lecz na zasadzie odwróconej rękawiczki, albo kieszeni, gdzie odkryte szwy, zwisające nici i strzępy cała ta „anatomia” nędzna i niskiego gatunku w niczym nie przywodzi na myśl znanych nam praw panujących na zewnątrz, kształtujących formy racjonalne i sfamiliaryzowane.

Jest to gatunek rzeczywistości – należy to podkreślić – nie mającej nic wspólnego z oniryzmem surrealizmu, ani freudowską podświadomością.

Piszę esej pt. *Spotkanie z Nosorożcem Dürera*, który jest początkiem moich poszukiwań realności, nazwanej przeze mnie nieco później Realnością Najniższej Rangi<sup>12</sup>.

Czyż nosorożec Dürera z widocznymi „nitami” łączącymi płyty, którymi jest pokryty, i Clara na rysunku z atlasu anatomicznego, dumnie prezentująca swoją twardą, niezniszczalną wręcz „skorupę” za plecami obdartego ze skóry człowieka nie są takimi właśnie „odwróconymi na drugą stronę” istotami? Być może tym należy też tłumaczyć fascynację Kantora żeberkami parasoli i krynolinami, stelażami, gorsetami infantek – tymi wymyślonymi jak gdyby na przekór naturze szkieletami zewnętrznymi, zbrojami okrywającymi ciało.

Nieprzypadkowo niedługo później (w 1962 r.) w słowniku Kantora pojawia się nowe pojęcie: ambalaż. Ambalaż prowokuje: tak mocno przyciąga uwagę do tego, co zewnętrzne, tak bardzo to absolutyzuje, że budzi usilną potrzebę spenetrowania drugiej strony, tego, co ukryte, niedostępne, co jest tajemnicą i istotą rzeczy. Przy okazji takich projektów jak *Szafa* czy *Lekcja anatomii*, Kantor będzie stawiał znak równości między kolejnymi warstwami ubioru i podszewek a skórą i tkankami, kwestionując granice między tym, co jeszcze jest, a co już nie jest człowiekiem. Takie myślenie całkowicie negować będzie zasadność kategorii brzydoty jako sposobu wartościowania, z którą to kategorią artysta toczył nieustającą krucjatę. „Brzydkie” stelaże i opakowania będą trwałe jak skóra utopionego nosorożca, gdy tymczasem ciało rozpadnie się w pył.

<sup>12</sup> T. Kantor, *Rozwój moich idei scenicznych. Określenia*, cyt. za: idem, *Metamorfozy*, s. 240.



### 3. Nosorożec w Norymberdze

Nosorożec – „nie Kto a Co”, ambalaż idealny, bo absolutnie nieprzenikalny i nierozpakowywalny – stanie się obiektem „perwersyjnego upodobania” Kantora. Okazja do spotkania oko w oko ze stworem nastąpi w roku 1968. Zaproszony przez Dietricha Mahlowa do pracy nad filmem dokumentalnym *Kantor is da* artysta napisze:

28-go zaczyna się kręcić 45 minutowy film o moim malarstwie, happeningach itp. – Przygotowałem scenariusz – oto kilka scenek: (...) biegniemy dalej, rozmowa z nosorożcem w ZOO. W bistro siedzi przy stoliku potworny grubas cały w futerałach z ogromnym plecakiem na plecach – widoczny tylko od tyłu – moja rozmowa z tym czymś na zasadzie pytań bez odpowiedzi...<sup>13</sup>.

Spotkany w Norymberdze nosorożec nieprzypadkowo przypomina Ludzi Wędrowców – jedną ze stałych figur Kantorowskiego teatru; w powstałej w 1967 roku *Kurce Wodnej* Ojciec (Edgar Wałpor), dźwigający na plecach monstrualny plecak z niezliczoną ilością kieszeni i kłapek, przypominał po trosze żółwia czy ślimaka zrosniętego ze swoim „domkiem”, po trosze opancerzonego nosorożca. Artysta był zafascynowany krakowskimi i paryskimi kloszardami, którzy „w nieustannej wędrówce, bez celu i domu, ukształtowani przez swe szaleństwa i namiętność «o p a k o w a n i a» swego ciała płaszczami, derkami, pogrążeni w skomplikowanej «anatomii ubrania», w tajnikach pakunków, tobołów, toreb, rzemyków, sznurków, chroniący głęboko swe ciała przed słońcem, deszczem i zimnem...”<sup>14</sup> z własnej woli zmieniali się – niczym opancerzający się nosorożcową skórą bohaterowie sztuki Ionesco – w osobliwe hybrydy, bio-obiekty, „ambalaże ludzkie”. W postaci nosorożca-outsidera i wygnańca przetną się więc z sobą rozmaite Kantorowskie toposy (także idea „sztuki jako podróży”) (il. 16).

Kantor opisuje scenę zarejestrowaną w filmie następująco:

Siedzę przy stoliku, jak zawsze na czarno, szal czarny itd.  
Kawa, papierosy, nic nie przeczuwam.  
Wtem wchodzi ktoś, a raczej „coś” /jak Ulisses czasu wojny/.  
Osobnik brudny, szary, okutany cały w szmaty, jakieś płaszcze,  
jak toból nieforemny,  
nic z człowieka.  
Dźwiga monstrualny plecak, niemal z nim zrosnięty.  
Siada bezceremonialnie przy moim oczywiście stoliku.  
A ja, czarny, ta elegancja, czarne lakierki, szal, kapelusz  
z szerokim rondem i to wszystko co mi niektórzy przypisują:

<sup>13</sup> T. Kantor, *List do Anny Ptaszkowskiej*, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, Warszawa 1998, s. 28.

<sup>14</sup> T. Kantor, *Rezerwat ludzki*, cyt. za: idem, *Metamorfozy*, s. 360.

kabotyn-artysta.  
 Ale to wyjątkowo potrzebne tutaj.  
 Zamawiam ogromny kotlet i coś tam jeszcze.  
 „Nosorożec” rzuca się na to,  
 żrąc jak przystało na nosorożca.  
 Czekam, a potem zadaję memu gościowi szereg pytań dyskretnych:  
 skąd wędruje,  
 czy już długo,  
 czy zmęczony,  
 co tu robi.  
 Nosorożec odpowiada poprzez zwały pożeranego mięsiwa bełkotem  
 i stłumionym rykiem.  
 Od pytań grzecznościowych przechodzę do bardziej istotnych –  
 tryb życia?  
 samotnik?  
 filozof?  
 może artysta?  
 Nosorożec skończył swój posiłek,  
 a na ostatnie pytanie wyrzuca z siebie jedno słowo  
 „merde”!  
 wstaje, przewracając wszystko dokoła, ta masa nie wiadomo czego  
 posuwa się ku wyjściu<sup>15</sup>.

Artysta dekonstruuje tu swojego rozmówcę, zadając mu kolejne pytania, najpierw konwencjonalne, potem tak zwane po Witkacowsku istotne, próbując wykreślić granice człowieczeństwa, na co stwór odpowiada mlaskaniem i zwierzęcymi odgłosami. Towarzysz przy stoliku jest nosorożcem – ale zarazem to jemu Kantor czytał będzie tekst-manifest z 1962 roku opisujący spotkanie z nosorożcem Dürera. W manifestie tym pisał o niesamowitej integralności nosorożca i jego „kostiumu”, który może się wydawać autonomiczną istotą pasożytującą na swoim karmicielu, a w końcu przerastającą go, dominującą i niejako eliminującą – jak Cień w słynnej baśni Andersena. To jakby dalszy etap emancypacji kostiumu w stosunku do tego, co Kantor pisał przy okazji pracy nad sztuką Ionesco, gdzie podkreślał, że kostium deformuje aktora:

Trudno tu mówić o skórze. Cała ta armatura, czy jakiś potworny futerał – jakby niepomny na żywy i pulsujący z wolna wewnątrz mechanizm, wybuchał w eksplozjach rozrzuconej imaginacji, dziwacznych kaprysów, zuchwałych pomysłów, mnożących się ozdobnych detali, guzów, łusek, wyrafinowanych „haftów”, szamerowań, wariantów.

Ta niemal autonomiczna kreacja, niewytłumaczalna dziwaczność i pompierstwo natury stawiają nosorożca w rzędzie „objet d’art”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> T. Kantor, *Komentarze intymne, 1986–1988*, maszynopis Archiwum Cricoteki, s. 30–32.

<sup>16</sup> T. Kantor, *Metamorfozy*, s. 324.

Nosorożec to ręką natury uczyniony obiekt sztuki, nosorożec Dürera – niejako obiekt sztuki do potęgi. Spotkanie Kantora – artysty dandysa, opancerzonego awangardową formą (kapelusz, szalik), z nosorożcem, „tobołem nieforemnym”, „masą niewiadomo czego”, przynieść musi rozczarowanie. Rozczarowanie, z którego artysta wysnuje tezę, że oto miał do czynienia z kostiumem oszustem, który pasożytuje na ludzkim ciele, nie mając nic wspólnego z jego biologiczną materią, i podszywa się pod człowieka. Próbuje więc zdemaskować „pseudo-anatomię” nosorożca:

Jakieś części ciała jakby próbowały się ratować,  
wyrwać z tego więzienia.  
Dać znać o sobie.  
Uznałem to za dobrą sposobność pokazania na nowo postaci  
człowieka,  
w jego losie, jaki mu gotuje od wieków cywilizacja.  
W sukurs przyszedł oczywiście teatr.  
Świetne pole popisu.  
Cóż za udawanie.  
Mizdrzenie się,  
podszywanie,  
doskonałe oszustwo  
i...  
pustka,  
ten teren w gruncie rzeczy uwielbiany przeze mnie<sup>17</sup>.

Zakutany w szmaty „ktoś a raczej coś”, „toból nieforemny”, „nic człowieka”, pozbawione manier i języka (poza jednym jedynym obraźliwym wykrzyknikiem) – to istota ludzka w stanie poniżenia, zmierzająca w swoim bezformiu do punktu zerowego, pustki. Nie przypadkiem 1962 rok, czas, w którym Kantor pisze tekst o nosorożcu Dürera, to era przesilenia: rozczarowania Kantora sztuką informel i Teatru Zerowego, era *Wariata i zakonnicy* (1963), spektaklu, w którym dokonywała się nieustająca gra z pustką – ale też era, w której artysta zainteresuje się innym outsiderem chowającym się przed rzeczywistością w archaicznej zbroi – Don Kichotem (w tym roku wyreżyseruje wspólnie z Janem Biczyskim operę *Don Quixote* Julesa Masseneta w Operze Krakowskiej).

Wulgarny i zarazem zagubiony nosorożec outsider ma jednak nad dandysem artystą przewagę: znacznie bliżej mu do realności, której przez wieki (ku irytacji Kantora) konwencje odmawiały prawa uczestniczenia w sztuce; realny nosorożec ginie, giną gdzieś akuratne przedstawienia anatomii zwierzęcia, trwa i mnoży się w nieskończoność wizja Dürera. Nosorożec-Ulisses Norymberski powraca więc po to, żeby upomnieć się o swoje prawa. To realność wygnana za świata sztuki, nieustająco na niej się mszcząca.

<sup>17</sup> T. Kantor, *Komentarze intymne*, s. 30–32.

Wywodzi w pole i powoduje konfuzję odbiorców niepotrafiących (a raczej niechających) widzieć realności taką, jaka jest, tylko nieustannie usiłujących przebrać ją w kostiumy, zbroje i koronki.

Nosorożca nie da się rozebrać, dokonać na nim lekcji anatomii, dotrzeć do sedna tajemnicy, którą skrywa, i uczynić ją widzialną dla wszystkich ciekawych. Jest więc tworem tyleż kuriozalnym, co idealnym. Jego wnętrze i zewnątrz są zarazem kontrastowe (jeżeli nie antynomiczne) i nie do rozdzielenia. Perfekcyjny dualizm – całkiem jednak inny niż naturo-kulturowy dualizm istoty ludzkiej.

Zadziwiające, jak zmienia się relacja nosorożca wędrowca i człowieka. Pierwsze opisy z zaskoczeniem odkrywają pod powłoką maszyny wojennej usposobienie i zgoła sprzeczne uczucia. Później nosorożec porównywany i przeciwstawiany będzie kruchemu człowiekowi. Ionesco i Kantor odkryją nosorożcowatość w człowieku. Kantor, rozmawiając z człowiekiem nosorożcem w Norymberdze, pozostawi otwartym pytanie, co jest bardziej ludzkie: czy jego sztuka, lakierki i grzeczna konwersacja, czy szmaty, siorbanie i „merde” stwora. Jedno i drugie okazuje się tylko ambalażem, opakowaniem, poczwarką, dzięki której przetrwać może coś najistotniejszego. W tym sensie spotkanie z nosorożcem zwiastuje już Teatr Śmierci – grę z pustką i wobec pustki, rozpaczliwe motanie kokonów. Kantor powróci do teatru, miejsca, gdzie najsilniej uwidacznia się napięcie między symbolizowanym a realnym. Wpadający do wody nosorożec ginie po to, by już nigdy nie zginąć, dzięki „doskonałemu oszustwu” Dürera stać się nieśmiertelnym. Na podobnej zasadzie w teatrze Kantora funkcjonować będą umarli. Nieśmiertelni – co oznacza jednak nie niebiański spokój, ale wprzęgnięcie w błędne koło powrotów i powtórzeń. A także nieustającego zmagania między tym, co realne, a tym, co symboliczne.