

Grzegorz Niziołek

Uniwersytet Jagielloński

## Lęk i co dalej...

### 1.

Nie jest łatwo wyobrazić sobie pierwsze impulsy, emocje, skojarzenia, idee, które towarzyszyły powstawaniu *Umarłej klasy*, a później odbiorowi pierwszych spektakli w krakowskich Krzysztoforach jesienią 1975 roku – trudno uchwycić to umykające wyobraźni, ale wciąż ją nawiedzające, zdarzenie szoku, zaskoczenia, „pierwszego razu” oraz znajdujący się gdzieś u początku dziejów tego spektaklu obraz widowni zaskoczonej, milczącej, porażonej. Widowni stanowiącej lustrzane odbicie znieruchomiałych postaci w szkolnych ławkach. Tadeusz Kantor nie ukrywał, że nie spodziewał się, że spektakl znajdzie taki oddźwięk. Przedstawienie szybko stało się legendą, w związku z tym widzowie przychodzili na spektakl w oczekiwaniu wstrząsu, szoku, o którym już mówili jednym głosem krytycy i publiczność. Trudno więc było oddzielić wzruszenie oczekiwane i projektowane od przeżycia rzeczywistego. Choć niewątpliwie ów „pierwszy raz” zdarzał się w indywidualnych doświadczeniach widzów jeszcze nie raz, nawet wiele lat po premierze.

Z biegiem czasu *Umarła klasa* została wmontowana (przez samego artystę i przez krytyków) w rozbudowany system Teatru Śmierci; wymieniano ją już od tej pory zawsze jako pierwsze z serii „wielkich przedstawień” Tadeusza Kantora. A przecież to właśnie pomiędzy *Umarłą klasą* a *Wielopole*, *Wielopole* dokonała się najbardziej radykalna przemiana teatru Kantora<sup>1</sup>. Przemiana języka artystycznego, strategii teatralnych, usytuowania w przestrzeni społecznej. A także – gruntowne przemyślenie własnej pozycji jako artyści.

---

<sup>1</sup> Premiera *Umarłej klasy* odbyła się 15 listopada 1975 r. w Krakowie, premiera następnego spektaklu – *Wielopole*, *Wielopole* – pięć lat później, 23 czerwca 1980 r. we Florencji. W styczniu 1979 r. Kantor przedstawił w rzymskim Palazzo delle Esposizioni krótki cricotage *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*.

Przemiana ta była znacznie głębsza niż ta, która dokonała się pomiędzy serią Witkacowskich przedstawień w Cricot 2 z lat 1956–1972 a *Umarłą klasą*.

Można zaryzykować stwierdzenie, że *Umarła klasa* jako projekt artystyczny więcej rzeczy zamykała niż otwierała w teatrze Kantora. Po premierze *Umarłej klasy* Kantor był świadom, że jego ostatni spektakl doprowadza wiele jego idei artystycznych do skrajnej, ostatecznej postaci, a tym samym je wyczerpuje i zamyka. Sam nazwał ten czas po *Umarłej klasie* czasem trudnym i gorzkim dla siebie<sup>2</sup>.

Właśnie w związku z premierą tego spektaklu odbyło się wiele spotkań, wystaw, w których Kantor podsumowywał – po raz pierwszy tak gruntownie – swoją dotychczasową twórczość teatralną. Najbardziej spektakularnym wydarzeniem była wielodniowa dyskusja zatytułowana *Żywa dokumentacja – 20 lat rozwoju Teatru Cricot 2*, która toczyła się w Krzysztoforach od 16 do 23 października 1976 roku i zgromadziła wielu współpracowników Kantora, także z czasów okupacji<sup>3</sup>. Nie ulega wątpliwości, że świeże i silne wrażenia związane z *Umarłą klasą* wpłynęły na kształt tych wspomnień: okupacyjne inscenizacje *Balladyny* i *Powrotu Odysa* powracają w nich jako oczywiste – ale zapomniane – prefiguracje *Umarłej klasy*. Kantor w rozmowie z Tadeuszem Brzozowskim, odtwórcą postaci Odysa, wspominając okupacyjny spektakl, rekonstruuje wpisaną weń sytuację lękową. Kilka cytatów: „I ty byłeś zaszczuty i siedziałeś w tym kącie”; „nie ma wyjścia”, „jest dziura może”; „Ty wtedy mogłeś tylko wejść do dziury, jeżeli tam była”. Kantor w końcu dosadnie formułuje myśl, że chodziło mu o „stworzenie sytuacji, w której aktor jest zamknięty i zaszczuty”<sup>4</sup>.

U źródeł *Powrotu Odysa* i *Umarłej klasy* leży ten sam lękowy sen o zaszczuciu, zagnaniu do kąta, poszukiwaniu dziury, w której można by się schronić. Wspomnienia okupacyjne nadają enigmatycznym i traumatycznym obrazom *Umarłej klasy* konkretne historyczne desygnaty.

---

<sup>2</sup> T. Kantor, *Trafić do światowego muzeum* [notował K. Pleśniarowicz], „Kultura” 1978, nr 30; przedruk [w:] K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990, s. 144–148.

<sup>3</sup> Można wymienić jeszcze takie m.in. wydarzenia, jak wystawy: *Rezerwat ludzki* (Galeria Zapiecek w Warszawie, Galeria Desa w Krakowie, 1976), *Od Itaki do „Umarłej klasy”* (Galeria Zapiecek w Warszawie, 1976), *22 lat działalności Teatru Cricot 2 i Teatr Podziemny 1942–1944* (Galeria Foksal w Warszawie, 1977).

<sup>4</sup> Cytaty z nieautoryzowanego zapisu spotkania *Żywa dokumentacja – 20 lat rozwoju Teatru Cricot 2*, Galeria Krzysztofora, Kraków 1976, zeszyt 2, s. 14.

## 2.

Być może wyważam otwarte drzwi, bo już wiele lat temu Krzysztof Pleśniarowicz napisał, że *Wielopole, Wielopole* „jest powtórzeniem i zaprzeczeniem zarazem doświadczenia Teatru Śmierci”<sup>5</sup>. Chciałbym jednak jego tezę wyostrzyć i umieścić w innej perspektywie.

Ośmieliłbym się postawić następujące pytanie: czy *Umarła klasa* inicjowała, czy raczej domykała ideę Teatru Śmierci i otwierała pole do przeformułowania graniczącego z zaprzeczeniem? Kantor realizował Teatr Śmierci od dawna, a z całą pewnością już od inscenizacji w *Małym dworku* w Cricot 2 w 1961 roku. Wtedy to po raz pierwszy „przypomniał coś sobie”, nawiązując w tym przedstawieniu do „zapomnianego” doświadczenia związanego z okupacyjnym *Powrotem Odysa*<sup>6</sup>. Śmierć była w przedstawieniach poprzedzających *Umarłą klasę* milczącą siłą, zakłócającą mechanizmy teatru, scenicznej reprezentacji, ludzkiej obecności, zjawiała się często w skandalicznie niestosownych obrazach pełnych sadyzmu i cynicznego wykorzystywania wizerunków człowieka poniżonego, zaszczutego, zagrożonego możliwością nagłej anihilacji. Jedną z takich scen było zaganianie Księżnej Kremlńskiej do kurnika w *Nadobnisiach i kockodanach*; na zarejestrowanym fragmencie próby<sup>7</sup> możemy obserwować, jak Kantor w stanie skrajnej ekscytacji prowokuje aktorów, aby sytuacja przybrała jak najbardziej realny i drastyczny charakter.

Od teatru informel do *Umarłej klasy* Kantor sprawdzał w praktyce nośność psychoanalitycznego *credo*, że pamięć należy do nieświadomości<sup>8</sup>. W myśl tej koncepcji każdy silniejszy ślad pamięciowy jest związany z szokiem przełamania bariery ochronnej systemu percepcji, z momentem przyłapania naszej psychiki w stanie bezradności. Tutaj leży właśnie źródło lękowych repetycji, które poniewczasie próbują zrekompensować stan bezbronności poprzedzający moment odcisnięcia nieświadomego śladu pamięciowego.

Między *Umarłą klasą* a *Wielopole, Wielopole* dokonuje się najgłębsza rewizja dotychczasowej praktyki scenicznej Kantora. Idea powtórzenia, tak ważna dla teatru Kantora, zmienia całkowicie sens. Jego późne przedstawienia nie operują już tak bezkompromisowo mechanizmem potraumatycznego lęku, który daremnie krąży wokół czasowej luki, miejsca utraty doświad-

<sup>5</sup> K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, s. 99–100.

<sup>6</sup> W 1973 roku Kantor wspominał *Powrót Odysa*: „(...) formalnie doszedłem do tego samego dopiero w 1961 roku, gdy robiłem *W małym dworku*”. Zob. T. Kantor, *Teatr: autonomiczny, informel, zerowy...*, rozmawiał Z. Taranienko, „Argumenty” 1973, nr 14.

<sup>7</sup> Fragment zarejestrowany w filmie *Szatnia* W. Gawrońskiego i K. Miklaszewskiego, TVP Kraków 1973.

<sup>8</sup> Taką tezę Zygmunta Freuda stawia m.in. w *Objaśnianiu marzeń sennych* oraz rozprawie *Poza zasadą przyjemności*.

czenia, pustki po zdarzeniu. W doświadczenie lęku jest wpisana struktura powtórzenia, które nawraca do czegoś nieuchwytnego, wymykającego się świadomości i doświadczeniu. Z chwilą gdy obiekt lęku zyskuje swój symboliczny wyraz, praca powtórzenia zmienia swój charakter: od tego momentu służy odbudowywaniu symbolicznych więzi, przeciwdziała rozpadowi, afirmuje przymierze między pamięcią a świadomością, przeciwdziała zapomnieniu. Od tego momentu repetycja ma inny sens, staje się zdolnością do rekombinacji już nie śladów pamięciowych, z definicji nieświadomych, lecz reprezentujących je w świadomości symboli pamięciowych.

Wraz ze zmianą koncepcji powtórzenia dokonuje się w twórczości Kantora radykalne przemieszczenie pozycji artysty. Tu miejsce na kolejną hipotezę. Artystyczną postawę Kantora przez długi czas determinowała wyparta identyfikacja z figurą ojca zbrodniarza, ojca realnego, groźnego, bezlitosnego, sadystycznego – czyli z figurą powracającego Odysa, który dokonawszy wojennych zbrodni w Troi, powtarza je w rodzinnej Itace. Kantor, oddając swój teatr idei aneantyzacyjnego powtórzenia, zrywał sojusz pamięci i świadomości, traumatyczną przeszłość rozgrywał jako terażniejszość własnego gestu artystycznego. Powtórzenie nie było opartym na resentymentem gestem ofiary skarżącej się na doznaną przemoc (co było przypadkiem teatru Józefa Szajny), ale służyło utożsamieniu się ze źródłem przemocy. Warunkiem powodzenia takiej strategii było podtrzymywanie wspólnotowej amnezji<sup>9</sup>. W jej obszarze Kantor cynicznie wykorzystywał afektywność lękowego snu, a sam stawiał się w roli prześladowcy, bezwzględnego eksperymentatora. *Umarła klasa* była wciąż oparta na tym lękowym i sadystycznym mechanizmie: ludzie tutaj zostali zapędzeni do piwnicznego kąta; postawieni w sytuacji zawstydzającej, poniżającej; szukali „dziury”. Ale tylko w pierwszej wersji spektaklu<sup>10</sup> ekspresja aktorska zawierała w sobie żywioł paniki, lęku, trwogi przekraczającej komizm szkolnych reminiscencji. W drugiej wersji przedstawienia Kantor w znaczący sposób zmienił tonację spektaklu, zbliżył ją do slapstickowej komedii, jarmarcznej błazenady, wyjaskrawił komiczny automatyzm powtórzeń, zatarł lękowy impuls, który z taką siłą oddziaływał na publiczność pierwszej *Umarłej klasy*.

---

<sup>9</sup> O strategiach gry Tadeusza Kantora ze zbiorową niepamięcią pisałem obszerniej w kilku artykułach: *Publiczność zgnieciona. Kantor i kres dramatu społecznego*, „Dialog” 2009, nr 4; *Zakaz. Fragment o Tadeuszu Kantorze* [w:] *Antrepreneur. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi*, red. J. Popiel, Kraków 2009; *Kantor i „żydzi”*, „Didaskalia” 2010, nr 96.

<sup>10</sup> Dzieje różnych wariantów *Umarłej klasy* wciąż czekają na wyczerpującą dokumentację. Za „pierwszą wersję” *Umarłej klasy* uznaje jej wariant premierowy, w obsadzie aktorskiej utrwalonej w filmowej rejestracji A. Wajdy z czerwca 1976 r. Jeden z wariantów „drugiej wersji” został zarejestrowany przez J. Bablet i D. Bableta podczas występów Cricot 2 w Paryżu w 1980 r. Cezurą oddzielającą obie wersje było usunięcie przez Kantora z obsady *Umarłej klasy* wszystkich aktorów krakowskiego Teatru Bagatela w połowie 1977 r.

W *Wielopolu, Wielopolu* ta złowroga identyfikacja z figurą ojca zbrodniarza zostaje już jawnie zerwana. Kantor w nowym przedstawieniu staje się kimś, kto sprzyja hałaśliwej żywotności umarłych, nie prześladuje, nie dręczy. Nie tylko wywołuje ich do powtórnego życia, ale także chroni. Zrealizowane po *Umarłej klasie* przedstawienia Kantora łagodziły pierwotną ideę Teatru Śmierci, miały wywoływać raczej wzruszenie niż szok. Śmierć wchodziła tutaj w obszar symbolicznych negocjacji i zapośredniczeń: powracały obrazy ukrzyżowań, pogrzebów, rodzinnych wspomnień, pamiątek.

### 3.

Głęboka przemiana teatru Kantora nie dokonała się, jak sądzę, w obszarze autonomicznych decyzji artysty. Kantor jej nie wymyślił, ale doświadczył.

Nową sytuacją dla Kantora była reakcja publiczności na *Umarłą klasę*: silna i, w najdosłowniejszym tego słowa znaczeniu, wymowna. Jakby wbrew życzeniu samego Kantora obrazy *Umarłej klasy* zostały przez widzów nazwane, wpisane w porządek historyczny, symboliczny – zlokalizowane. Krzysztof Pleśnarowicz wnikliwie omówił te wszystkie „niepoprawne” reakcje na spektakl Kantora, które sprowadzały się niemal do jednego wzoru: tam gdzie Kantor wymazywał możliwość sensu, tam publiczność wpisywała sens własny, często bardzo konkretny, osadzony historycznie<sup>11</sup>. Lękowa, anihilująca sensy struktura powtórzeń w *Umarłej klasie* była odczytywana po stronie publiczności jako struktura symbolicznych rekombinacji. Wśród tych „niepoprawnych” odczytań szczególną wagę należy przypisać felietonowi Zygmunta Grenia, który odważył się, jako pierwszy z polskich krytyków, wypowiedzieć głośno, z jakiego kręgu doświadczenia pochodzą traumatyczne obrazy teatru Kantora (choć przecież na nich były budowane dwa wcześniejsze Kantorowskie spektakle, *Kurki Wodnej* i *Nadobniś i koczokodanów*, ale także w *Małym dworku* oraz duża część happeningów). Greń zwrócił uwagę, że nawet najprzenikliwsi krytycy zatrzymują się w wypadku *Umarłej klasy* przed „jakąś nieprzekraczalną granicą”. Po czym sformułował swoje widzenie rzeczy z podziwu godną bezpośredniością:

W lekcję *Umarłej klasy* Kantor wpisał tragiczne dzieje narodu żydowskiego, jakie dokonały się na polskiej ziemi czasu ostatniej wojny. Opuszczenie spodni to nie żart, to przypomnienie esesmanów, żandarmów, policjantów, szmalcowników czyhających po bramach domów. Manekiny rzucające na stos to zagłada narodu. Metalowa kula rytmicznie kołaczy w kołysce, z której powinien się rozlegać płacz dziecka<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> K. Pleśnarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, s. 94–99.

<sup>12</sup> Z. Greń, *Nie pogrzebani*, „Życie Literackie” 1977, nr 26.

Taka interpretacja może się wydawać nadmiernym uproszczeniem, ale też nie rości sobie przywileju ostatecznej prawdy; tekst Grenia ma charakter aneksu, przypisu do innych recenzji *Umarłej klasy*. Greń złamał wyrafinowane estetyczne kody Kantora, mające zabezpieczyć mechanizmy oddziaływania nieświadomych śladów pamięciowych. Trafnie zlokalizował „nieprzekraczalną granicę” zapomnienia i wyparcia, która pozwalała do tej pory Kantorowi operować drastycznymi obrazami bez konieczności wskazywania na ich historyczne pochodzenie.

Również w wypadku *Umarłej klasy* Kantor liczył zapewne na to, że granica zbiorowej amnezji wciąż jest nieprzekraczalna. Mogłaby o tym świadczyć recenzja Wiesława Borowskiego. Zdaniem Borowskiego, Kantor w *Umarłej klasie* „sięga do przeszłości w jej różnorodnych «niehistorycznych» przekrojach, przeszłości, która została zapomniana lub zdyskredytowana zarówno w życiu, jak w sztuce”<sup>13</sup>. Greń, podobnie jak wielu innych widzów *Umarłej klasy*, przywrócił historyczność tym „niehistorycznym przekrojom”, tym zdyskredytowanym resztkom. *Umarła klasa* uwolniła falę pamięci, wywołała rozległe pole metaforycznych i metonimicznych skojarzeń pamięciowych, dotyczących nie tylko zagłady Żydów. Kantor musiał sobie jasno uświadomić, że nie może już liczyć na mechanizm niepamięci, nie może prowadzić z nim swojej dobrze wypróbowanej gry.

Zygmunt Greń trafnie nazwał pozycję Kantora w przedstawieniu *Umarłej klasy*:

Na jego gest dokonuje się zagłada narodu. Na jego gest rozgrywa się wspaniałe patetyczne homagium, wielka msza za dusze i ciała tych, którzy nie zostali pogrzebani tak, jak nakazuje ludzki obyczaj. To motyw Antygony. Polski artysta wskrzesza pamięć o zbrodni i jej ofiarach, buduje im pomnik w duchowej kulturze swego narodu<sup>14</sup>.

Greń uchwycił rozdwojenie pozycji Kantora. Z jednej strony jest on tym, który celebruje mszę, buduje pomnik, czyli działa w przestrzeni symbolicznej, a z drugiej – kimś, kto ma władzę nad dziełem zagłady: „Osobiście powołuje ich do życia i skazuje na śmierć niehumanitarną”. Ta pierwsza pozycja została Kantorowi nadana przez publiczność, jej reakcje, wypowiedzi, wspólnotową aktywność pamięci. Ta druga wynikała z immanentnych reguł samego dzieła.

Na marginesach swojej autorefleksji Kantor wskazywał na analogię między zbrodniarzem a artystą, między strategiami sztuki a mechanizmami teroru. Ta ryzykowna identyfikacja przez długi okres twórczości Kantora była podstawą jego praktyki artystycznej. W dodatku nie chodziło tutaj o symboliczną i uniwersalną figurę zbrodniarza, lecz o bardzo konkretną jego

<sup>13</sup> W. Borowski, *Umarła klasa*, „Literatura” 1976, nr 17.

<sup>14</sup> Z. Greń, *Nie pogrzebani*.

historyczną postać: zbrodniarza hitlerowskiego zaangażowanego w dzieło Zagłady. Kantor budował komory gazowe w *Nadobnisiach i koczokodanach* oraz w happeningu *Pralnia*, a potem zapędzał tam publiczność. Organizował wielkie dzieło przesiedlenia w *Kurce Wodnej* zakończone zbiorową zagładą. W Norymberdze, mieście osławionego hitlerowskiego zlotu, w ramach happeningu dokonywał publicznego poniżenia człowieka nosorożca, istoty załężnionej i wyobcowanej ze wspólnoty. Podczas spotkania ze studentami reżyserii w krakowskiej PWST w 1980 roku wyznał w szokująco bezpośredni sposób, że pomysł kostiumów do inscenizacji *Nosorożca* w Starym Teatrze oparty na wyobrażeniu nałożonej na ciała aktorów drugiej ludzkiej skóry zawdzięczał hitlerowskim oprawcom, którzy „pierwsi potraktowali skórę człowieka jako tworzywo, jako coś kompletnie niezależnego i autonomicznego”<sup>15</sup>.

#### 4.

W *Wielopolu, Wielopolu* Kantor całkowicie przedefiniowuje swoją pozycję. Nadzoruje wojenną machinę wojny, zagłady, transportów, ale równocześnie czuwa nad jej ofiarami. W scenie wielokrotnego rozstrzelania Rabinka przez polskich legionistów za każdym razem pomaga wstać przewracającej się na ziemię aktorce.

Dlatego uważam, że wpisanie *Umarłej klasy* w cykl późniejszych spektakli Teatru Śmierci odbyło się za cenę pewnego zapomnienia, wyparcia. Realność teatralnego zdarzenia, jakim była „pierwsza” *Umarła klasa*, została zastąpiona jego symboliczną matrycą. *Umarłą klasę* należałoby oddzielić od serii owych „wielkich przedstawień”, aby ocalić ślad zdarzenia, jakim był ten spektakl, zanim został włączony w symboliczny obieg polskiej i europejskiej kultury. Zanim trafił do „światowego muzeum”. Trzeba najpierw wyobrazić sobie moment chwilowego paraliżu, milczenia, całkowitego zawieszenia. Dopiero potem możemy próbować zrozumieć proces, jaki został wówczas uruchomiony. Ponieważ nie można było powtórzyć owego „pierwszego razu”, doświadczenia szoku, wstrząsu, niespodzianki, spektakl zaczął funkcjonować jako powtórzenie, symulakrum, matryca samego siebie. Podobnie widownia: jej reakcje również zostały umieszczone w porządku powtórzenia. Nad wytworzeniem wstrząsu pracowali już odtąd także widzowie, nie tylko aktorzy. Widzowie byli gotowi wpisywać w dzieło Kantora przeszłość znaną

---

<sup>15</sup> Spotkanie Tadeusza Kantora ze studentami reżyserii krakowskiej PWST relacjonuje Krystyna Czerni w artykule *Ambalaż „Hołdu pruskiego” jako portret metaforyczny artysty* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Warszawa 1987.

zarówno z autopsji, rodzinnych przekazów, jak i lekcji historii bądź lektury książek z drugiego, konspiracyjnego obiegu, który właśnie wówczas zaczął w Polsce funkcjonować. Traumatyczne zdarzenie „pierwszego razu”, ów szok oniemiałej widowni, o jakim mówi legenda *Umarłej klasy*, obrastał siecią delikatnych i jeszcze na wpół wypowiedzianych instrukcji odbioru spektaklu.

Kantor z kliszami przeszłości grał od zawsze, wprowadzał je obficie także w swoje przedstawienia Witkacowskie, ale uniemożliwiał ich odczytanie, uruchamiał niezwykle skuteczne mechanizmy samowymazywania się sensów. To, co realne, czuwało u Kantora nad paralizem zdolności symbolicznych. Podobnie zaprojektowana została *Umarła klasa*, ale tym razem rzeczywisty odbiór spektaklu okazał się silniejszy od aneantyzacyjnych strategii artysty. Spektakl projektowany przez Kantora jako anty-obiekt, miejsce rozpadu symbolicznego porządku, emanacja czystego lęku został przeniesiony za sprawą widowni w obszar przestrzeni symbolicznej. Kantor szybko to pojął i podchwycił nowy mechanizm odbioru swojego teatru, jaki uruchomiła *Umarła klasa*.

Mechanizm „pierwszego razu” jako „już powtórzenia” analizował Jacques Derrida, czyniąc z Freudowskiej koncepcji nieświadomego śladu pamięciowego podstawę sceny pisma, na której można zapisać tylko różnicę, nigdy zaś obecność<sup>16</sup>. Nie ma „pierwszego razu”, bo ślad pamięciowy zapisuje się poza świadomością i kiedy zaczyna inscenizować własną obecność musi uruchomić mechanizm powtórzenia, musi się niejako przyznać do własnej nieobecności. Niewątpliwie ten rodzaj konceptualizowania idei powtórzenia był Kantorowi bliski w całej jego awangardowej twórczości z przełomu lat 60. i lat 70., a także podczas pracy nad *Umarłą klasą*.

Nie ten rodzaj powtórzenia mam jednak na myśli, kiedy staram się wyjaśnić historię symbolicznej kradzieży, której przedmiotem stała się *Umarła klasa* Tadeusza Kantora. Kradzieży legitymizowanej przez samego artystę, bez wątplenia czujnie obserwującego reakcję na swoje dzieło. Powtórzenie, o którym pisał Derrida, operowało wokół pustki, nieobecności, różnicy. Powtórzenie, którego dokonała publiczność *Umarłej klasy*, czyniła cztery biedne szkolne ławki, nazwane przez Kantora „wrakiem”, sceną wszelkich wypartych, zapomnianych, a powracających w zbiorowej pamięci wydarzeń historii XX wieku. Dzisiaj taki obraz spektaklu Kantora jest już także kliszą naszego myślenia o *Umarłej klasie* jako „biednej” scenie „wielkiej” historii. Proces, który doprowadził do wytworzenia tej kliszy, był jednak nieoczywisty, złożony i obfitujący w różnorodne epizody, perypetie, przemilczenia i wyparcia. Kantor zaś był zarówno podmiotem, przedmiotem, jak i czujnym obserwatorem tego procesu.

Do legendy *Umarłej klasy* wciąż należy ów pierwszy wstrząs, szok, milczenie widzów, spazm lęku, który opisał w swojej recenzji Krzysztof Miklaszew-

<sup>16</sup> J. Derrida, *Freud i scena pisma* [w:] idem, *Pismo i różnica*, Warszawa 2004.



ski<sup>17</sup>, ale oba poziomy odbioru nałożyły się na siebie, zlały w jedno. Warto więc je na nowo oddzielić, gdyż należą do sprzecznych porządków: estetycznych, kulturowych, psychologicznych. Biegnie między nimi niemożliwa do zasklepienia szczelina. Trochę śladów po tym pierwotnym doświadczeniu szoku jednak zostało. Po wielu latach aktorzy byli zdolni wskrzesić w sobie pamięć pierwszych intencji Kantora. Andrzej Wełmiński przypomniał toczony podczas prób do *Umarłej klasy* rozmowy o martwym ludzkim ciele, o trupie, które miały pobudzić wyobraźnię i wrażliwość aktorów, zaprowadzić ich w graniczne rejony ludzkiej i aktorskiej kondycji: „Przemiana żywego w trupa i gnicie. Trup jest czymś, co burzy porządek kulturowy, społeczny, egzystencjalny”<sup>18</sup>. Późniejsze losy *Umarłej klasy* pokazują, jak bardzo Kantor od tego pierwotnego impulsu się oddalał, jak o nim – w charakterystyczny dla siebie sposób – zapominał. Maria Stangret zapamiętała obecność swoją i innych aktorów w *Umarłej klasie* jako wrzask, erupcję nieartykułowanych dźwięków, operowanie odpadkami mowy i wyrzuconymi na śmietnik przedmiotami: „Krzysztoforzy pełne ludzi, duszna piwnica i naraz idzie wrzask od aktorów, wszystko na jednej nucie”<sup>19</sup>. W tym wspomnieniu *Umarła klasa* wydaje się należeć raczej do okresu Teatru Zerowego niż do cyklu „wielkich przedstawień”. Co ciekawe, w obu wypadkach świadectwa aktorów były reakcją na wizualne zapisy pierwszej wersji *Umarłej klasy*<sup>20</sup>. Obie wypowiedzi pochodzą z 2007 roku. Obie wydają się symptomatycznie związane z mechanizmem powrotu zapomnianego doświadczenia.

Różnorodne definicje lęku łączy jedno: nieznany jest jego obiekt. Albo w ogóle go nie ma – jak twierdzi Freud. Albo nie podlega on symbolicznemu przedstawieniu – jak koryguje Freuda Lacan. Lęk nigdy nie zwodzi, bo wskazuje na to, co realne. Przypomina o braku, miejscu przekreślenia, do-

<sup>17</sup> „Kiedy uchyla się wreszcie odporna na ataki napierającego tłumu zabytkowa krata, dzieje się rzecz najmniej oczekiwana: wysforowani na czoło szczęśliwcy miast w pośpiechu zajmować wywalczone z trudem miejsca – stają jak wryci. Przycicha spotęgowany przez bezkonne sklepienie Krzysztoforów gwar napierających. W półmroku piwnicy, przed oczyma gromady ciasno stłoczonej w przejściu między rzędami ław i krzeseł, staje obraz właściwy tylko koszarowemu snu, powracającego do szkolnych przeżyć. Oto w maleńkich drewnianych ławkach, pokrytych szpargalami zakurzonych podręczników, siedzą zastygli w dziwacznych pozach i nieruchomo wpatrzni we wchodzących staruszkowie i staruszki. Ich czarne ubrania, skrojone jednakowo, przypominają tyle szkolny mundurek, co wiejski ubiór trumienny. Tak zaczyna się seans Tadeusza Kantora”. K. Miklaszewski, *Przejmujący seans Tadeusza Kantora*, „Teatr” 1976, nr 9.

<sup>18</sup> A. Wełmiński, *Początki „Umarłej klasy”* [w:] *Wojtek Sperl. Fotografie z seansu Tadeusza Kantora „Umarła klasa”*, red. J. Chrobak, Cricoteka, Kraków 2007.

<sup>19</sup> Wypowiedź M. Stangret-Kantor podczas spotkania w Galerii Zachęta; „*Umarła klasa*” *Tadeusza Kantora w filmie Andrzeja Wajdy i „Kadysz” Jana Kotta*, „Konteksty” 2008, nr 2, s. 52.

<sup>20</sup> Zarówno fotografie W. Sperla, jak i film A. Wajdy rejestrowały spektakl T. Kantora w jego pierwszej wersji i pierwotnej obsadzie.

świadczeniu utraty, o sytuacji całkowitej bezradności, w jakiej żyjąca istota może się w każdej chwili znaleźć, w jakiej znajdowała się zaraz po urodzeniu. Lęk jest doświadczeniem izolującym, zrywającym wspólnotowe więzi, silnie odczuwanym, ale niedającym się jasno wypowiedzieć. Lęk nie jest związany z żadnym przedmiotem, symbolem, nie należy do łańcucha znaczących – zawsze wskazuje na coś, co jest lub wydaje się nieznanne, co jest odczuwane jako pustka, nieobecność, brak. Jego trybem przejawiania się jest powtórzenie, które nie zna ani swojego początku (nie pamięta swojego „pierwszego razu”), ani swojego końca (od lęku całkowicie może uwolnić jedynie śmierć). Dlatego idealnym lękowym anty-obiektem stała się w twórczości Kantora maszyna aneantyzacyjna, która niczego nie przedstawia, ale zagłusza, rozbija tok mowy, przeszkadza i unicestwia. Ławki *Umarłej klasy*, z których dobiega jedynie „wrzask”, powstały dokładnie według matrycy maszyny aneantyzacyjnej. Zyskały jednak szybko drugi – symboliczny – byt. A tym samym idea powtórzenia nabrała funkcji reparacyjnej: symbolicznego odbudowania zniszczeń i znaczeń.

## 5.

Nie jesteśmy już w stanie zrekonstruować społecznej przestrzeni odbioru, jaka powstała wokół *Umarłej klasy*. O tym, że była ona bardzo żywa, gęsta i urozmaicona, świadczą liczne świadectwa. Jednym z nich – ważnym być może także dla Kantora – jest rozmowa Konstantego Puzyny, Tadeusza Różewicza i Andrzeja Wajdy<sup>21</sup>. To dokument unikatowy, zważywszy autorytet rozmówców. *Umarła klasa* staje się w ich rozmowie raczej obiektem negocjacji niż przedmiotem analizy; każdy z rozmówców zajmuje w tych negocjacjach odrębne miejsce. Różewicz doktrynalnie broni modernistycznej postawy; dla niego siła spektaklu Kantora polega wyłącznie na oddziaływaniu formy. Zamkniętej, bezlitosnej i niezawodnej: „pamięta się tę formę... Ona stała się jedyna, prymarna, zamieniła się właściwie w treść”<sup>22</sup>. Nie chce rozmawiać o „treści” *Umarłej klasy*, dziwi się i protestuje, gdy Puzyna próbuje naprowadzić rozmowę na obecne w spektaklu wątki żydowskie, gdy wspomina o chederze. Różewicz w swoich argumentach jest bliski dotychczasowej pozycji Kantora awangardysty, korzystającego z przywilejów, jakie dawała mu zbiorowa niepamięć. Puzyna natomiast jest poruszony przede wszystkim silnymi reminiscencjami umarłego świata, wspomnieniem zagłady Żydów, tak boleśnie trafnym przywołaniem czegoś wypartego, wymazanego z pamięci. Okazuje się, że wystarczy „jakiś jeden melonik, jakiś kaszkiet, jakiś szcze-

<sup>21</sup> K. Puzyna, T. Różewicz, A. Wajda, *O „Umarłej klasie”*, „Dialog” 1977, nr 2.

<sup>22</sup> Ibidem.

gólny harmider, stłoczenie w ławkach”<sup>23</sup>, aby ten zaginiony świat wywołać z niebytu. Puzyra staje się w tej rozmowie rzecznikiem dzieła przypomnienia i przepracowania, przed którym polskie społeczeństwo, jego zdaniem, stanęło. Napisał zresztą o tym wprost w swojej recenzji. Wajda z kolei skupia się na figurze samego Kantora – jego silnej, ojcowskiej obecności: „to jest jakaś wielka indywidualność, której chciałbym się podporządkować”<sup>24</sup>. Zauważa, że *Umarła klasa* jest spektaklem, który powiększył w znaczący sposób widownię teatru Kantora. Wajda myśli przede wszystkim w kategoriach wspólnotowych, dostrzega w *Umarłej klasie* wyzwolicielski, katartyczny potencjał: „Tak trudno oddychać, nie ma czym oddychać. Nagle wchodzę do piwnicy, do Krzysztoforów, i tu czuję się wolny, swobodny, wszystko jest możliwe. Jak zawsze w spotkaniu z wielkim dziełem sztuki, świat nagle wraca do normy. Ogarniam go ze zdziwieniem, akceptuję i rozumiem”<sup>25</sup>. Dlatego w swojej filmowej rejestracji *Umarłej klasy* Wajda nakłonił Kantora do nakręcenia niektórych scen spektaklu na zewnątrz, poza Krzysztoforami: na żydowskim Kazimierzu oraz na kopcu Krakusa. Narzucił tym samym nowy idiom sytuowania sztuki Kantora w przestrzeni polskiej historii i kultury. Jak twierdzi Małgorzata Dziewulska, Wajda podsunął Kantorowi własną strategię „symbolicznego działania w plenerze”<sup>26</sup>. I choć, jak się zdaje, Kantor z biegiem czasu stawał się coraz bardziej krytyczny wobec filmu Wajdy, bez wątpienia tę jego wypowiedź dobrze przemyślał i na własny sposób wykorzystał. Tym bardziej że w drugiej połowie lat 70. wzbierała w Polsce wielka fala narodowej pamięci i manifestacyjnego powrotu do chrześcijańskiej symboliki religijnej.

Proces przemiany, który dokonywał się w teatrze Kantora, silnie z tą falą był związany. Kantor, przemieszczając własne pozycje, zmieniając reguły języka artystycznego, postanowił rozegrać brawurową partię z polskim sentymentalizmem: rehabilitować go artystycznie dzięki przesunięciu w ubóstwiony przez siebie obszar biedy. Tam ulokował narodowe pieśni, kolędy, religijne symbole. Pozbawione nacjonalistycznej pompy oferowały nowe możliwości wzruszenia po długim okresie nieobecności w jawnym życiu społecznym. Prawdopodobnie dzięki doświadczeniu z *Ambalazem Hołdu Pruskiego*, który powstał w tym samym roku co *Umarła klasa*, odkrył, że awangardowe strategie jego sztuki są do tego rodzaju konfrontacji z narodową tradycją dobrze przygotowane<sup>27</sup>. Kantor zaczyna tworzyć z pamięcio-

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Wypowiedź M. Dziewulskiej podczas spotkania w Galerii Zachęta; „*Umarła klasa*” *Tadeusza Kantora w filmie Andrzeja Wajdy i „Kadysz” Jana Kotta*, s. 57.

<sup>27</sup> Wnikliwą analizę *Ambalazu „Hołdu pruskiego”* i strategii Kantora wobec popularnych dzieł polskiej sztuki o tematyce narodowo-historycznej przedstawiła K. Czerni w cytowanym już artykule *Ambalaz „Hołdu pruskiego” jako portret metaforyczny artysty*.

wych śladów elementy swojego symbolicznego języka. Wszyscy pamiętamy z *Wielopola, Wielopola* scenę, w której Rabinek z Księdzem odchodzą, trzymając się za ręce. Za tym skromnym obrazem Kantor ukrył utracone na zawsze romantyczne marzenie o ojczyźnie dwóch narodów. Widać więc, że skorzystał z podpowiedzi Wajdy i zabrał się do żałobnego porządkowania polskiej przestrzeni symbolicznej.

Premiera *Wielopola, Wielopola* odbyła się w zdesakralizowanym kościele Santa Maria di Firenze, ale pierwszą próbą konfrontacji spektaklu Kantora z przestrzenią sakralną był pokaz *Umarłej klasy* w gotyckim wnętrzu wrocławskiego kościoła Bernardynów w 1977 roku. Konstanty Puzyna zapamiętał ten spektakl jako wyjątkowo poruszający. Za plecami widzów znajdowała się wysoka pusta nawa świątyni:

Czuło się tę pustkę nie tylko plecami; krążył po niej także walc *François*, to potężniejąc, to cichnąc, to zbliżając się tuż, tuż, to odbiegając coraz dalej. Wspaniała akustyka kościoła pozwoliła Kantorowi muzyką budować wokół nas przestrzeń ogromną i pulsującą, w której ukradkowe rumowisko *Umarłej klasy* stawało się jeszcze bardziej żalosne, samotne, daremne<sup>28</sup>.

W orbicie *Umarłej klasy* powstawały przez kolejne lata obiekty-rzeźby przedstawiające chłopca w ławce. Obiekty te uległy z czasem znaczącej metamorfozie. Pierwsze z nich, pochodzące z 1978 roku, przedstawiają chłopca w czarnym mundurku, w trumiennych lakierkach, samotnego w szkolnej ławce. Dwa lata później, w roku premiery *Wielopola, Wielopola*, powstaje całkowicie nowa wersja. Chłopiec jest ubrany w jasne lniane ubranie, ma bosc nogi niczym pastuszek, a obok w ławce znajduje się prosty drewniany, wiejski krzyż<sup>29</sup>. Niepokój i niesamowitość, związane z wcześniejszą wersją tego obiektu, rozprzyskują się w melancholijnym wzruszeniu, jakie towarzyszy odnajdywaniu i rozpoznawaniu rzeczy bliskich i swojskich...

---

<sup>28</sup> K. Puzyna, *My, umarli* [w:] idem, *Półmrok*, Warszawa 1982, s. 107–108.

<sup>29</sup> Pierwsza wersja obiektu w takim kształcie powstała dopiero w 1980 roku, co pozwala przypuszczać, że publikowany często rysunek Kantora przedstawiający chłopca w ławce w takiej właśnie postaci, z wpisanym przez Kantora rokiem 1976 jako datą jego powstania, jest prawdopodobnie antydatowany przez samego artystę.