

1 . O zapisie filmowym *Umarłej klasy*

Przedmiotem zapisu filmowego, który Państwo zobaczą, jest premierowa wersja *Umarłej klasy* z 1975 roku. Spektakl teatralny został tu przełożony na język filmu. W przypadku rejestracji filmowej przedstawienia wybór ujęć, kompozycja kadrów oraz rytmy montażu sprawiają, że kwestia autorstwa rzadko zmienia się zasadniczo, ale staje się bardziej złożona. Kiedy Andrzej Wajda niedługo po premierze zobaczył *Umarłą klasę*, wydała mu się przerastać wszystko, co znał dotąd w polskim teatrze. Był wtedy w trakcie zdjęć do filmu *Człowiek z marmuru*. Dysponował wyjątkowo profesjonalną jak na tamten czas w Polsce ekipą, z wybitnym operatorem Edwardem Kłosińskim i z mało dostępną kolorową taśmą 35mm. Ekipa miała kilkudniową przerwę w zdjęciach i ten zbieg okoliczności podsunął Wajdzie pomysł natychmiastowego utrwalenia *Umarłej klasy*.

Kantor był wówczas znany jako awangardowy malarz i scenograf, ale jako autor teatru uchodził za ledwie za eksperymentatora. Pozycja Wajdy jako reżysera, tworzącego filmy o nieporównywalnej skali oddziaływania była znacznie większa, choć bardziej poddana korektom politycznego nadzoru. Ich spotkanie przerosło oczekiwania, bo mimo kolejnych rejestracji *Umarłej klasy* świat po czterdziestu latach ogląda ciągle ten właśnie zapis.

To było nie tylko spotkanie indywidualności. Również dwóch tradycji, dwóch estetyk, dwóch gatunków dynamiki. Problemem Wajdy, z jego przestrzenną wyobraźnią, nośną w Polsce ze względu na jej romantyczne pokrewieństwa, była współczesna rewizja polskiego mitu heroicznego. Problemem Kantora było coś innego: jak sprawić, by umarli powrócili na scenę. Należy tu dodać: nie ci umarli, którzy cieszą się społecznym kultem, lecz ci, którzy zostali zapomnieni. Kantor od swoich pierwszych przedstawień tworzył system artystycznych zabiegów, które umożliwiły ów zdumiewający akt powrotu. Nie rządziły nim prawa artystycznej fantazji, lecz, jak to nazywał,

prawa realności. Kody estetyczne jego systemu były biegunowo odrębne od świata Wajdy, brały się z tradycji antyromantycznej awangardy, z radykalnego gestu Witkacego, z inspiracji znanego wtedy nielicznym pisarza Bruno Schulza.

Wajda chciał użyć swego warsztatu filmowego do możliwie wiernego odwzorowania spektaklu. W swym entuzjazmie dla niego widział siebie jako skromnego asystenta. Ale instynkt człowieka filmu podpowiedział mu dość znaczne interwencje. Po pierwsze wprowadził liczne zbliżenia na osobę Kantora, dyrygenta spektaklu. Po drugie chciał, by piwnica, w której odbywała się akcja „zyskała jakiś oddech”, co pozwoli lepiej działać filmowo na szerszą publiczność. By spektakl na chwilę wyszedł na światło dzienne. Zaproponował Kantorowi przeniesienie trzech scen w plener, w tym w zniszczonej wówczas dzielnicy żydowskiej Krakowa. I stała się dziwna rzecz, bo Kantor się zgodził. Pozwolił otworzyć swoją piwnicę, by postaci mogły z niej wyjść.

Wybór piwnicznego miejsca akcji był zasadniczy dla statusu przedstawianego świata. Recenzenci chętnie opisywali go jako koszmar senny, ale miał również inny wymiar. W przeżyciu widzów odzywała się wyparta pamięć o prawdziwych piwnicach, z których bynajmniej nie można było wyjść.

Tego, co przed chwilą powiedziałam, Kantor nie mówił. Nie wskazywał na konkretne historyczne pochodzenie świata na scenie. Wiedział, że nazwanie wprost podświadomych treści zmniejsza ich działanie. Prowadził wyrefinowaną grę z pamięcią widzów i ze zbiorową podświadomością. Jego radykalna estetyka pozwalała ukryć mechanizm działania śladów pamięciowych. Tylko jeden spośród licznych recenzentów *Umarłej klasy* napisał o nich wprost, tytułując swoją recenzję „Nie pogrzebani”.

Plenery zaproponowane przez Wajdę wiązały się z historią krakowskich Żydów, ale wprowadzały ducha sublimacji. Tymczasem Kantor wybrał inaczej: ducha pospolitości, degradacji, kompromitacji. „Duszna piwnica i cały czas ten wrzask na jednej nucie”, zapamiętała pierwsze spektakle *Umarłej klasy* Maria Stangret, aktorka.

Podczas prezentacji płyty ze zrekonstruowanym cyfrowo zapisem w 2007 roku Wajda przytoczył słowa Kantora, kiedy ponownie się spotkali:

„Źle żeśmy zrobili. Nie trzeba było tak robić”.

Podsumowując własne wnioski Wajda powiedział:

„Niebo zabija wszystko. Bo niebo jest prawdziwe (...) Albo trzeba robić spektakl na tle nieba, albo trzeba robić spektakl w piwnicy.”

2. Przedmioty, manekiny i aktorzy w Kantorowskim kosmosie

Celem Kantora nie było - jak nieraz się mówi o przekazaniu traumatycznych doświadczeń w sztuce - danie świadectwa wojny i Zagłady. Historyczne doświadczenie masowej śmierci, które przekonywało, że człowiek, wbrew oświeceniowym i romantycznym przywilejom, dzieli kondycję materii - to jedno. Rozwiązanie formy - to drugie. Świadectwo malarskie czy pisarskie ma skuteczność, kiedy przekroczy granice lirycznej skargi, kiedy znajdzie swój język, rozwiąże równanie formy. Tym zajmował się Kantor.

Już jako malarz stał wobec dylematu, co zrobić z obrazem w obliczu wojennego szoku trupa, degradacji ciała ludzkiego. Kiedy miał poczucie, że umyka mu związek sztuki z realnym doświadczeniem lęku i bezradności, zawsze wracał do przedmiotu. Odczuwał potrzebę, by obraz mówił o fenomenie martwej materii. Nie zadowalała go formalistyczna lektura obrazu, właściwa malarstwu abstrakcyjnemu lub malarstwu informel, więc nieraz przyklepał do obrazów trójwymiarowe przedmioty. Liczył na to, że przedmiot da gwarancję związku z „realnością” czyli czymś podstawowym, co wiąże się z odczuciem lęku, ale jednak jest mało uchwytny, kruche, umykające.

Podobny dylemat rozwiązywał w teatrze, przy pomocy przedmiotów oraz postaci, które zostały uprzedmiotowione. W *Umarłej klasie* doszedł do odkrycia ich dziwacznej wędrówki, ich gwałtownego zamierania i ożywiania na zmianę, ich nieustannego krążenia, jak to określił, „między wiecznością a śmietnikiem”.

CHŁOPIEC NA ROWERKU - fotografia

To nie jest zdjęcie ze spektaklu *Umarłej klasy*, lecz obiektu z tego przedstawienia, który do dziś można oglądać. Kiedy przedstawienie już nie istniało, ten „chłopiec na rowerku” zaczął prowadzić osobne życie i spełniać dodatkowe role. Stał się jedną z ikon *Umarłej klasy*. Mamy tu charakterystyczne szukanie formy przez zaprzeczenie realności potocznej. Sposób związania kukły z rowerkiem przekracza konwencje, budząc szczególny oddźwięk.

DZIECI W WÓZKU NA ŚMIECI - fotografia

To jest obiekt „dzieci w wózku na śmieci” ze spektaklu „W Małym Dworcu” według Witkacego z roku 1961. Wykonany w latach 80, kiedy Kantor tworzył repliki obiektów ze swoich dawnych przedstawień. Ręce mogły się poruszać, a twarze zostawały nieruchome. Przez zderzenie życia i martwoty, przez sygnały niskiego pochodzenia i opuszczenia, obiekt zyskiwał indywidualność. Nie przesadzi się wiele mówiąc, że zyskiwał „duszę”. Zaczynał spełniać dość tajemnicze funkcje.

Mamy tu charakterystyczne pomieszanie przedmiotowości i podmiotowości, które obowiązuje dla wszystkich przedmiotów, manekinów i postaci teatralnych Kantora. Chętnie je określał takimi słowami jak: zlekceważone, zdegradowane, bezbronne, niepoważne, śmieszne. One budziły afekty odbiorcy. Te emocje Kantor wykorzystywał, ale jednocześnie ich nie tolerował. Nagle je widzowi odbierał, ucinał ich działanie, dawał im przeciwwagę w zabiegach ironicznych, czasem monstualnych. Torpedował możliwość wybrzmienia poruszającej ikony przez ośmieszenie i poniżenie.

W *Umarłej klasie* państwo usłyszą przedwojenny walc, banalny szlagier, który działa na widza. Ale sposób, w jaki ta muzyka – „muzyka znaleziona” - jest obsesyjnie zapętłona, uniemożliwia widzowi wygodne poprzestanie na odczuwaniu sentymentów. Chodziło o coś innego. Swoją Teatr Śmierci,

począwszy od *Umarłej klasy*, nazwał wprost „teatrem konstruowanych wzruszeń”. Użył nawet określenia „konstruktywizm wzruszeń”, z całą świadomością, że jest wewnętrznie sprzeczne. Konstruowanie formy zmieniało charakter i skutki wzruszenia. Dodawał : „cynicznie zakładam na zimno, że widz ma płakać”.

SZAFKA Z WISIELCEM - fotografia

To jest obiekt również wykonany w latach 80. Szafa ze spektaklu „W małym dworku” według Witkacego z roku 1961. Szafa - „miejsce gotowe” - była jedyną przestrzenią do grania. W niej było kilkoro aktorów, upodobnionych do powieszonych ubrań. Przymusowe, drastyczne ograniczenie przestrzeni, powodowało silną korektę działania postaci i odwracało konwencjonalny sens takiego przedmiotu jak szafa.

Wyrażenie Jana Kotta, że Kantor „był wierny swoim koszmarom” oznacza, że potrafił je uchwycić i utrwalić w precyzyjnym fakcie materialnym. Wykorzystać kondycję materii do wyrażenia pewnego kryzysu. Tak, by uniosła ciężar niepokoju realności - czy nazwiemy go uciekającą pamięcią, czy lękiem, czy koszmarem, czy śladem. Ale zadaniem artystycznym było zmusić martwą materię do żywego oddziaływania. W metaforycznym wyrażeniu Kantora przedmiot prawdziwy to „taki, po który zgłosi się umarły”. Na spełnienie takiego dziwnego warunku składało się wiele zabiegów. Należało zabrać przedmiotowi życiową użyteczność, należało go przenieść z przypisanego mu naturalnie miejsca w inne, sztuczne. Cztery ławki szkolne, które Państwo zobaczą w *Umarłej klasie* znalazły się gdzie indziej niż w szkole, w miejscu dla nich nienaturalnym, w głębokim podziemiu.

POKÓJ ODYSA I DESKA – fragment filmu

Mamy tu rekonstrukcję pokoju Odysa z konspiracyjnego przedstawienia, też wykonaną później. Za protoplastę swych „biednych przedmiotów” Kantor

uznał wtedy pierwszy „przedmiot znaleziony” - zwykłą deskę. Deska z 1944 roku była spróchniała, wymontowana z ogrodowej ubikacji. W prywatnym mieszkaniu, w którym grano, została powieszona na zardzewiałym łańcuchu, znalezionym koło rzeczno-portu. To przedmiot zniszczony, z jaskrawymi śladami zużycia, „związany z niskimi posługami, z czynnościami, których się nie szanuje”. Potem on stał się hasłem programowym.

Ta deska wisi dziś w muzeum, stoi tam też zwykłe wiadro, którego tytułem do chwały jest to, że brało udział w jednym z przedstawień. Ono dziś spełnia rolę pewnego fetysza. Ale większość replik, które Kantor wytwarzał w ostatnim dziesięcioleciu, to, jak widzieliśmy poprzednio, nie proste przedmioty, lecz artystyczne kreacje. Kantor umieszczał je w galerii Cricoteki, którą z rozmysłem wywalczył. Była jakaś sprzeczność pomiędzy „realnością” i „muzealnością” - która zresztą pogłębia się teraz wraz z narastającym zjawiskiem umuzealnienia Kantora. Ale wtedy chodziło o istotną kwestię praktyczną: by zapobiec zniszczeniu, jaki jest w teatrze losem scenografii i rekwizytów. By obiekty na zawsze korzystały z praw muzealnych.

Więc znów musimy rozróżnić: co innego przedmiot z literatury kantorowskiej, z manifestów i partytur, co innego sam przedmiot. W tekstach pisanych Kantor akceptował dyskursywność, ale jej nie dopuszczał w sztuce. Komunikat zawarty w manifeście uzupełniał komunikat zawarty w dziele, czasem mu też zaprzeczał. Teksty z pozoru miały charakter dokumentacyjny, ale ich celem było również kształtowanie odbioru i narzucenie wzorów porządkowania twórczości. Porządkował ją ciągle na nowo, stąd mamy zachwianą chronologię i liczne antydatowania tekstów, szkiców, rysunków.

POSTAĆ ODYSA – fotografia

To są zdjęcia oryginalne z konspiracyjnego „Powrotu Odysa”. Figurę Odysa Kantor później nazwał prototypem wszystkich swoich postaci. Miała cechy przedmiotu martwego. Opisywał ją jako „milczącą, nieforemną,

nieruchomą bryłę, zlewającą się z innymi przedmiotami”. Już wtedy zostało zakwestionowane teatralne rozróżnienie na żywą postać i martwy przedmiot. Zapytany kiedyś przez dziennikarza, czy aktorzy są mu partnerami, czy tylko ożywionymi rzeczami, wygodnymi w obróbce niczym przedmiot, Kantor wybuchnął:

„Ależ proszę pana, przedmiot przede wszystkim wcale nie jest wygodny i to musi pan wiedzieć. Przedmiot jest n i e z w y k l e n i e w y g o d n y ”.

Było to charakterystyczne nieporozumienie między konwencjonalnym rozumieniem przedmiotu, a kategorią kantorowską. Kiedy pracował jeszcze jako scenograf w teatrze repertuarowym, odkrył, że przedmiot, który go interesuje, musi być czymś zupełnie innym niż przedmiot w potocznym znaczeniu. Przeciwnością teatralnego rekwizytu, służącego tylko jako narzędzie ekspresji aktora.

SCENA Z CRICOTAŻU – fragment filmu

To jest scena z małego przedstawienia „Gdzie są niegdysiejsze śniegi” z serii „Cricotaży”. Pokazuje, jak aktor stawał wobec wymagania mechaniczności. Miał być „pusty”, usunąć z siebie własne treści psychiczne, by być przygotowany na wypożyczenie swego ciała umarłemu. Miał go nie grać, tylko się pod niego „podszywać”. Stać się jego sobowtórem. Aktor jest więc podobny do upiora, istoty przypominającej człowieka, ale jakby bezkrwistej. Pół – żywej, pół - martwej. W jakiś sposób nieznośnej i dziwacznej. Ale ona dysponowała obecnością konieczną, której nie da się wyeliminować.

Postaci dziedziczyły coś z figur stworzonych przez poprzedników Kantora: z konstruktywistycznej marionetki, z człowieka dada, z postaci witkacowskiej, z happeningowego performerera. Mają coś, co można nazwać sparaliżowaną ekspresją. Tę cechę dzieliły z aktorami manekiny.

MANEKINY ŻOŁNIERZY - fotografia

Manekiny żołnierzy z przedstawienia „Wielopole, Wielopole”. Tkwiły za ruchomymi drzwiami w scenie odjazdu rekruta na front Pierwszej Wojny. Drzwi stawały się podobne do bydłowych wagonów nazistowskich transportów. Nagość manekinów tworzyła zarazem aluzję do nagości w komorze gazowej. W ten sposób Pierwsza Wojna stawała się również Drugą.

KSIĄDZ I KUKŁA KSIĘDZA – fragment filmu

Tu mamy podwójną postać księdza z przedstawienia *Wielopole, Wielopole*. Scena jest złożoną grą sceniczną wokół pytania o martwość i życie. Dwaj wujowie – bliźniacy, klauni - marionetki, sprawdzają, czy można odróżnić prawdziwego księdza od jego manekina. Manekin jest tu jakąś imitacją świadomości – szyderczą i cyrkową.

Kantor mnożył byty. Między przedmiotami a postaciami była cała galeria istnień – figur o statusie pośrednim, na granicy. Różne fazy uprzedmiotowienia. Od przedmiotu przez obiekt i bio - obiekt (w którym człowiek złączony był z przedmiotem), sobowtóra, atrapę, manekina i ambalaż.

MANEKINY DZIECI – fragment filmu

To jest zaaranżowana specjalnie dla filmu dokumentalnego sekwencja manekinów dzieci z *Umarłej klasy*. Zagadkowa obecność. Kantor mówił o manekinach, że owe „kreatury doskonale wyrażają nieubłaganą potęgę Losu, Fatum”. W manekinie wyraża się realność, która stale zanika, ale też stale pulsuje pod spodem. Strukturę wyobraźni Kantora ktoś określił jako rusztowanie otwarte na niepoznane korytarze, zapomniane pokoje.

Figura manekina woskowego była podstawowa dla Schulza, pisarza i rysownika, od którego Kantor wiele wzięł. Była objawem nowoczesnej obsesji lalki w pierwszej połowie 20 wieku, jak ktoś to określił, „mitologicznym wniebowstąpieniem pospolitości”. U Schulza manekiny woskowe to rodzaj obłąkańców, którzy cierpią, bo są zatrzymani na zawsze w jednym napięciu.

MALOWANIE MANEKINÓW - fragment filmu

Ojciec – demiurg u Schulza chce stworzyć po raz drugi człowieka „na obraz i podobieństwo manekina”. Manekin Schulza, napisał ktoś, ma w sobie wstrząsającą zgodę na śmierć. Ale w kosmosie Schulza śmierć nie jest niezrozumiałą katastrofą, tylko wyrokiem powrotu do macierzy, do materii pozornie martwej. Tutaj już wchodzimy w kwestie filozoficzne, których Kantor nie rozstrzygał. Można tylko powiedzieć, że, jak wielu artystów awangardowych 20 wieku, zdradzał ducha z materią. Od Schulza dziedziczył czułość dla materii, dla jej oporności i niezgrabności. Na pierwszym planie był więc związek twórcy i jego tworzywa, wiążący go z materią w jeden organizm. Relacja silnie rzemieślnicza.

Docieramy na koniec do ambalazu, szczególnej odmiany człowieka-manekina. Jeszcze w latach 60 Kantor na różne sposoby opakowywał swoje postaci. Proces pakowania jest interesujący, bo pozornie skoncentrowany na opakowaniu, w gruncie rzeczy pyta o to, co jest w środku. A w środku, jak u manekina, jest zawartość nieznana. Być może pustka? Ambalaz – nowy rodzaj atrapy człowieka – był spokrewniony z figurą kloszarda. Tułacza z nomadycznej, wędrowniej wyobraźni Kantora, mającego pogardę dla stabilizacji i zmysł ryzyka.

Zatem była długa droga od formy konstruktywistycznej, modernistycznej lalki do bezforemnej atrapy, być może ostatecznego rozpadu iluzji. Przedmiot tracił znaczeniowość i symbolikę, którą nadaje mu kultura. Taki był Kantorowski ambalaz Nosorożca, wynikły z fascynacji „Nosorożcem” Dürera. Swego Nosorożca Kantor nazywał „zwierzęciem manekinem” a gdzie indziej „masą nie wiadomo czego”. W 1968 roku współpracował przy scenariuszu filmu o sobie. Tematem były jego ambalaze. Na filmie widzimy aktora w wielkiej kapocie, z ogromnym plecakiem, który siedzi z Kantorem przy stoliku kawiarni. Ale ponieważ reżyser filmował przede wszystkim swego bohatera czyli Kantora, a nie Nosorożca - anonima, temat nie wyszedł w filmie jak należy

i nie warto, bym go pokazywała.

W późniejszym opisie Kantor poprawił film, opisał Nosorożca tak: okutany w szmaty, nieforemny toból, który nie ma nic z człowieka, może to oszust, może szyderca. Istota ludzka w stanie poniżenia, zmierzająca do punktu zerowego, do pustki.

To był rymujący się dobrze z naszym światem etap pogoni Kantora za „znikającą na marginesach realnością”.

(korzystałam z :

Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Verba, Chotomów 1990

Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013

Paweł Stangret, „Tadeusz Kantor czytany” w *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, Wydawnictwo UJ 2014

Andrzej Turowski, „...już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku...” w *Tadeusz Kantor, z Archiwum galerii Foksal 1998* oraz „Ambaláže, atrapy, manekiny” w *Tadeusz Kantor, Interior imaginacji*, katalog wyd. Bunkier Sztuki 2005).