

Joanna MICHALCZUK

ZAGLĄDAJĄC W GŁĄB PAMIĘCI... O Kantorowskiej realności śmierci

Nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria ukazało się drugie, zmienione wydanie książki z 1997 roku, zbierającej teksty zmarłego przed kilkoma laty jednego z najbardziej znanych polskich krytyków teatralnych Jana Kotta, poświęcone ostatniemu etapowi twórczości scenicznej Tadeusza Kantora¹. Zebrane eseje i fragmenty, poprawione i uzupełnione, pochodzące z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (z wyjątkiem otwierającego publikację fragmentu z tomu *Aloes*²), doczekały się wcześniej druku, o czym szczegółowo informuje „Nota edytorska”. Inicjatorem książki i jej współautorem jest redagujący w gdańskim wydawnictwie serię „Biblioteka Mnemosyne” Piotr Kłoczowski, który dokonał wyboru ilustracji i opracowania edytorskiego. Wysokiej jakości fotografie właśnie i bardzo staranne wydanie całości stanowią, obok tekstów Kotta, cenny walor tej

niewielkiej, bo liczącej sobie zaledwie siedemdziesiąt stron, pozycji.

Zamieszczony na obwolucie przedmiot z jednego z Kantorowskich spektakli – okno z *Wielopola, Wielopola* – wyraźnie koresponduje z tekstem Kantora (zob. reprodukcje maszynopisu ze zbiorów rodzinnych, s. 53-58) z roku 1982, odsyłającym do źródeł stworzonego przezeń teatru śmierci. Tekst ów, przywołujący brzemienne w artystyczne skutki chwilę oglądania „przez zakurzone szyby dwu małych nędznych okien” jednoklasowej „pustej i opuszczonej” szkoły w nadmorskiej „małej mieścinie” podczas wakacji w „1971 lub 72” roku (s. 53), stanowi istotny punkt odniesienia dla myśli krytyka, widzącego w nim „przejmujące w swojej prostocie osobiste wyznanie”, ale też „zapis chwili, w której narodził się teatr pamięci” (s. 49). Teatr śmierci powracać będzie na kolejnych zapisywanych przez krytyka kartach właśnie jako teatr pamięci, obrzęd przywoływania umarłych, Kantorowskie dziady. Zamieszczoną wewnątrz wypowiedź Kantora i oscylującą wokół niej myśl krytyka zapowiada fragment na ukrytej pod obwolutą, twardej oprawie książki: „Dziś wiem,

¹ J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, wyd. 2 zmienione, ss. 70, 15 il. barwnych, 6 il. czarno-białych.

² Zob. tenże, *Aloes. Dzienniki i małe szkice*, PIW, Warszawa 1969.

że tam przy tym oknie stało się coś ważnego. Dokonałem pewnego odkrycia. Jakoś niezwykle jaskrawo uzmysłowiłem sobie istnienie wspomnienia”. Okno z *Wielopola*, *Wielopola* jest też zapowiedzią towarzyszącej rozważaniom Kotta serii reprodukcji detali przedmiotów z warsztatu Kantora, które stały się „materią jego wizji i surowcem jego teatru” (s. 60). Z kolei umiejscowione na wyklejkach książki ilustracje przedstawiające polsko-żydowskie miasteczko – Wielopole Skrzyńskie – w którym urodził się i które później utrwalił w swoim teatrze artysta, zwłaszcza widok Rynku z wizerunkami członków rodziny przyszłego twórcy teatralnego, znajdują swoje uzupełnienie w albumie (po stronie 12) z cennymi fotografiami (m.in. matki Heleny Kantor z domu Berger, ojca Mariana Kantora i wuja Stanisława Bergera), pochodzącymi ze zbiorów rodzinnych.

Refleksje krytyka poprzedza zestawienie premier teatru śmierci, poczynając od *Umarłej klasy* z roku 1975, która stała się podstawą późniejszych spektakli, utrzymanych w tej samej stylistyce. O ich większości, w tonie nieraz bardzo osobistym, autor pisze na kartach książki, próbując uchwycić słowami wybrane ujęcia czy sekwencje, osoby i rekwizyty, symbolikę obrazów scenicznych, okrucieństwo i grozę Kantorowskich wizji. Z lekkością wpasowuje je w szeroki kontekst życia, indywidualnej i zbiorowej historii, a także szeroko pojętej sztuki, we właściwy sobie sposób zderzając wątki i zjawiska – wydawałoby się – bardzo odległe. Komentując spektakle, zarazem wspomina ich twórcę, widzi w nim nie tylko „jednego z największych, najbardziej konsekwentnych i najbardziej upartych nowatorów współczesnego te-

atru” (s. 37), ale też „nowego Charona” (s. 50) i więźnia własnych koszmarów: „Najwięksi z twórców byli więźniami własnych koszmarów. Jak Goya i Früssli, jak bliżej Kantora – Lebenstein. I jak może najbliżej, chociaż chyba nikt o nim nie wspominał, Fellini ze swoim odkryciem w cyrku esencji życia, które jest sąsiedztwem śmierci. [...] Najwierniejszy swoim koszmarom był Kantor” (s. 42n.).

Towarzysząc kolejnym odsłonom Kantorowskiego koszmaru, krytyk doskonale pojmuje i twórczo rozwija w swoich impresjach stanowiące istotę tego teatru przeciwstawienie żywych i umarłych. „To dopiero umarli stają się (dla żywych) zauważalni, za tę najwyższą cenę uzyskując swoją odrębność” – pisał artysta w teoretycznym wyjaśnieniu swojej koncepcji: manifeście teatru śmierci³. Jeśli na wcześniejszych etapach twórczości teatralnej artysty zarówno widzowie, jak i aktorzy istnieli tak samo, teraz zostali ze sobą skonfrontowani poprzez śmierć. „Śmierć. Na niej kończy się to niewinne początkowo zagłądanie przez okno – stwierdzał Kantor – [...] Okno budzi lęk i przeczucie tego, co jest «poza». I ta nieobecność dzieci. Wrażenie, że dzieci przeżyły już swoje. Pomarły. I że dopiero poprzez ten fakt

³ T. Kantor, *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci: teksty z lat 1975-1984*, Ossolineum-Cricoteka, Wrocław-Kraków 2005, s. 21n. Śledząc refleksje Jana Kotta, warto mieć w pamięci rzecz dziś już niezbędną dla możliwie pełnego zrozumienia idei tworzonej przez Kantora sztuki – trytomowy zbiór jego *Pism* (t. 1, *Metamorfozy: teksty o latach 1934-1974*, t. 3, *Dalej już nic... teksty z lat 1985-1990*) – powstających w ciągu kolejnych lat życia manifestów i autokomentarzy, będących wyrazem kreacji i odtwarzania wciąż na nowo własnej biografii artystycznej.

pomarcia, poprzez śmierć, ta klasa napęnia się wspomnieniami” (s. 57). Teatr śmierci – jak chciał jego twórca – miał wyrazić owo rodzące się ze śmierci wspomnienie – „żywiol, który potrafi niszczyć i tworzyć”, który „stoi u początku kreacji” (s. 53), „żyje na równej stopie z realnymi wydarzeniami naszego codziennego życia” (s. 54), czyniący przeszłość jedynym czasem realnym. Komentując już pierwszy ze spektakli, *Umarłą klasę*, pisze zatem krytyk: „Umarli wracają na swoje własne miejsce w szkolnych ławkach. [...] siadają obok samych siebie, obok byłych siebie, obok siebie, którzy byli. Są dwie różne «klasy» przywołane z niepamięci i wywołane [...] pamięcią Kantora. Pierwsza [...] przed maturą w galicyjskim gimnazjum w małym miasteczku w monarchii austro-węgierskiej [...] druga [...] to umarli albo raczej wypalony do imentu etos tego zakątka ziemi, gdzie mieszkali obok siebie Polacy, Ukraińcy, Żydzi” (s. 11).

Książka Kotta, przynosząc subiektywne spojrzenie krytyka na fenomen teatru śmierci, spojrzenie wyłaniające się z fragmentarycznych komentarzy i wrażeń – „stron” luźno zestawionych, ale układających się w logiczną całość, z zachowaniem chronologii wydarzeń, którym towarzyszy myśl piszącego – odsłaniając swoiste dla autora postrzeganie artysty i jego sztuki, odkrywa zarazem wątki osobistych doświadczeń, refleksy własnej pamięci i biografii krytyka. Już tytułowy *Kadysz* – żydowska modlitwa za zmarłych – przypomina, podobnie jak pierwszy z zamieszczonych w książce fragmentów (pochodzący z tomu *Aloes*), o jego korzeniach: „Zagadał do mnie po hebrajsku i po żydowsku. Jeszcze raz się upewnił: «Jesteś

Żyd?»». Zaprowadził mnie o kilka ulic dalej do małej prywatnej bożnicy [...]. Stałem przed palącymi się świecznikami i pomyślałem o moim ojcu i o mojej matce. I o rodzicach mojego ojca, i o rodzicach mojej matki. To była moja modlitwa za umarłych” (s. 9). W innym zaś miejscu Kott pisze: „*Umarłą klasę* zobaczyłem po raz pierwszy dopiero w teatrze La Mama w Nowym Yorku. Kiedy ze sceny [...] zabrzmiały na chwilę żydowskie kołysanki, pomyślałem sobie, że ta teatralna sala [...] jest jednym z bardzo niewielu miejsc na świecie, gdzie wśród widzów znaleźć się mogą dwie, trzy albo może nawet cztery osoby, którym tę kołysankę śpiewała niegdyś po żydowsku babka albo matka. Umarli Kantora są w nich dalej żywi” (s. 11n.). Z kolei po berlińskiej premierze *Nigdy tu już nie powrócę* Kott wyznaje: „Chyba raz, a może nawet i dwa razy na krótko zasnąłem. [...] I chyba właśnie w tym krótkim śnie pojąłem jeszcze inną prawdę. Boję się do końca ją wypowiedzieć. Są takie chwile, czasem nawet nie bardzo straszne, kiedy całe życie wraca jak gdyby w jednej kropli snu. To są chwile ciemnej, a może właśnie jasnej świadomości przed końcem” (s. 26). I jeszcze dalej dodaje: „Na każdym z przedstawień Kantorowskich w pewnej chwili zamykają mi się oczy i wchodzę we własne trwogi” (s. 43). Niejako łączy też odejście artysty z własnym doświadczeniem powolnego umierania: „Kantor umarł na krótko przed moim piątym zawałem” (s. 39). Osobista refleksja nad przemijaniem towarzyszy tu kolejnym spotkaniom z fenomenem teatru śmierci.

Krytyk dokonuje też swoistego odkrycia: „Oglądałem jego spektakle w nowojorskiej La Mamie, w Paryżu, w Ber-

linie, i za każdym razem wydawało mi się, że widzę tych samych widzów” (s. 38). Odbiorcy tego „jedyne go chyba w naszych czasach” „teatru wędrownego” – co zresztą „nagle i niespodziewanie” (s. 35) upodabnia go i do aktorów elżbietańskich, miesiącami podróżujących wzdłuż brzegów Bałtyku, i do pierwszej kompanii Moliera – podążając w ślad za nim, odnajdywali w jego spektaklach najwyraźniej „jakieś pożywienie, choćby nawet gorzkie, ale odmienne od innych widowisk szerokiego świata” (s. 36). Być może działo się tak również dlatego, „że Kantor jak niewielu tylko artystów naszego czasu przełożył na znaki teatru pamięć zapomnianą, która jest w każdym z nas jak źle zagojona rana” (tamże). W każdym z miejsc, w których oglądano teatr śmierci, „przywracał widzom we własnym języku, który stawał się im wspólny, ich własną, ich ojców zapomnianą pamięć” (s. 38). Kadysz odmawiany za własnych przodków wtopił się tu w Kantorowski apel umarłych.

Ów teatr pamięci to dla Kotta zarazem „teatr esencji” – skoro „esencją jest to, co z nas zostaje”, „dramat ludzki oczyszczony z przypadku i ze złudzeń, że są w nim wybory”, ślad, „jak odcisk skorupiaka na kamieniu jeszcze nie do końca rozmyty przez wodę” (s. 15). W tym teatrze „zanikającego i rozmytego śladu” jego twórca, w sposób widoczny dla widza reżyserujący spektakle, „przygarbiony, w tym samym, zawsze czarnym ubraniu [...], ponagłający swoich aktorów lekkim, czasem niedostrzegalnym trzepnięciem palców, jakby zniecierpliwiony, że to wszystko jeszcze tak długo trwa” (s. 17), wydaje się Charonem, który nie tylko przeprowadza umarłych na drugą stronę, ale też ich

sprawdza z powrotem przez „Rzekę Pamięci” (s. 33). Sam jest „pamięcią po miejscach i ludziach” (s. 17), „pamięcią dzieciństwa i pamięcią rodzinną” (s. 34). Co więcej – nowy Charon przywołuje „nie tylko umarłych” – zaznacza Kott – ale „przywołuje umarłe”. „Pamięci przywraca widzialność” (s. 50). W *Umarłej klasie* najbardziej widzialne – zauważa dalej – są tamte, zobaczone niegdyś przez zakurzone okno, ławki szkolne albo raczej ich sobowtóry – bo tak jak wracają sobowtóry umarłych, tak też w teatrze śmierci wracają sobowtóry przedmiotów – fizycznie obecne, na chwilę „przywrócone pamięci” w widzialnym kształcie, „odzyskane, żeby znowu odejść w niepamięć” (s. 50).

Utrwalaniu pamięci w teatrze Kantora służyły przedmioty z realności „najniższej rangi”, jak nazywał ją sam artysta (s. 51), który rezygnując z teatralnych dekoracji i rekwizytów, zdecydował się na umieszczenie w przestrzeni scenicznej przedmiotów gotowych – wziętych z realnego otoczenia albo zrobionych na wzór realnych. „Kantor przyznaje się do pokrewieństwa z Marcelem Duchampem” (s. 14) – zauważa krytyk. Inaczej jednak niż w wypadku Duchampa, wynalazcy pojęcia przedmiotu gotowego, artysty, który konkretnym przedmiotom nadawał rangę dzieł sztuki, w tej twórczości nie pełniły one funkcji obiektów artystycznych. „Słynna muszla klozetowa Duchampa jest już na zawsze objet d’art. Ale u Kantora fotel dentystyczny, na którym odbywa się poród, albo miednica, do której posługaczka wyciąga ze ścierki brudną wodę, nie są nigdy objet d’art. Są może i prowokacją, ale nigdy prowokacją estetyków. I w tym inność Kantora” (s. 34n.) – pisze autor książki.

Wypowiedzi krytyka towarzyszą kolejnym odsłonom Kantorowskiego teatru śmierci z zawsze obecnym „przevoźnikiem przez Styks”, przeprowadzającym swoich aktorów do „krajiny zapomnienia, aby wrócili pamięcią”, ale też odejściu owego „ostatniego polskiego Charona światowego teatru współczesnego” (s. 38). „W perspektywie śmierci wszystko staje się znakiem – zauważa Kott – jak Kantora *Dziś są moje urodziny* po *Nigdy tu już nie powrócę*” (s. 39). Po śmierci artysty on sam i jego teatr mogą być już tylko pamięcią – najtrwalszą w rzeczach pozostałych po spektaklach, w „rupieciarni, która już jest tylko muzeum”, ale w której „zachowała się niespójna pamięć widzów”, rozproszonych na szlakach wędrówki tego teatru (s. 47). W pamięci tej jednak – pisze Kott – jest nie tylko śmierć, lecz także, będące jej zaprzeczeniem, urodziny. „Pamięć jest zawsze narodzinami. Przywróceniem umarłego żywym” (s. 38).

Teksty Jana Kotta zebrane w publikacji – rozpoczynające się datami narodzin i zgonu Kantora – zamyka karta

z granicznymi datami zakończonego już życia krytyka. Strony te, niczym klepsydry – nawiązujące też do narzucającego klepsydrowy kształt, graficznego ujęcia tytułu książki – spinają ją swego rodzaju klamrą, bowiem pamięcią stała się ostatecznie i sztuka wybitnego artysty, i twórczość znamienitego krytyka, znawcy literatury i teatru. Książka *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze* – przez pryzmat swoistej impresyjności wypowiedzi Kotta – przywołuje ich obu. Raz jeszcze utrwala zapisane niegdyś wrażenia krytyka i uchwycone w nich fragmenty Kantorowskich wizji, podsycając wyobraźnię odbiorcy atrakcyjną szatą graficzną. Czytelnik omawianej tu publikacji – zwłaszcza ten zaznajomiony z przedmiotem, zorientowany w specyfice artystycznej działalności Kantora, mający też świadomość stylu wypowiedzi i dorobku autora książki – choć odnajdzie często znane już sobie treści i ujęcia, doceni zapewne interesujące spojrzenie krytyka, odświeżające i istotnie wzbogacające myśl o twórcy teatru śmierci i jego dziele.