

Grzegorz Niziolek – Rzeźnia

Transkrypcja wykładu wygłoszonego 11.05.2020 r. w ramach programu towarzyszącego wystawie „Tadeusz Kantor. Widma”

Obiekt „Szatnia” pochodzi ze spektaklu Tadeusza Kantora *Nadobnisie i koczkodany* z 1973 roku. Funkcjonuje on także jako przedmiot wystawowy – artystyczne przetworzenie szatni teatralnej w wyrafinowany obiekt estetyczny.

Wykonana z metalowych prętów ażurowa pułapka. Miejsce przechowywania ubrań?

Estetyczny puryzm tego obiektu znajduje się w jawnym konflikcie z jego dyskursywnym odpowiednikiem, jaki wykreował Kantor w swoich pismach. A także ze sposobem jego użycia w spektaklu. Ale o tym za chwilę

Poza spektaklem teatralnym obiekt ten stawał się formą nieco abstrakcyjną, skomplikowaną konstrukcją złożoną z metalowej struktury, wieszaków, drewnianych numerów i pokrowców na ubrania. Melancholijną (jako ślad po odbytym spektaklu) i wizualnie zrytmizowaną kompozycją.

Kantora fascynował przedmiot traumatyczny, który uporczywie przejawia niezdolność do „asymilowania się z życiem”. Szatnia należała do długiego szeregu takich obiektów, jakie artysta stworzył w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: szafa, maszyna aneantyzacyjna, tratwa Meduzy, pralnia. Wszystkie łączyły się z obrazem tłoczących się, stłoczonych ciał.

W spektaklu szatnia była miejscem inicjacyjnej przemocy, jakiej dwóch Szatniarzy dopuszczało się na widzach. Grzecznie czekających w kolejce na moment, kiedy zostanie zdarte z nich ubranie. Scena ta została utrwalona w filmie *Szatnia* autorstwa Włodzimierza Gawrońskiego i Krzysztofa Miklaszewskiego.

Sytuacja, którą widzimy, jest trochę upiorna, ale przede wszystkim bardzo zabawna. Na twarzach widzów maluje się skrępowanie połączone z ekscytacją. Dwóch Szatniarzy granych przez braci Janickich traktują widzów bezceremonialnie, cały czas komentując przebieg zdarzenia. Jeden z nich przypomina rzeźnika w białym fartuchu, drugi jest transwestytą z obficie wypchanym biustem. Szatniarze obmacują ubrania jak handlarze na targu, oceniają ich wartość i stopień zużycia. Oddawanie ubrań staje się groteskowym ekscesem ogołacania widzów z ich własności. Szatniarze domagają się także oddawania biżuterii. Upiorne skojarzenia, jaka scena ta może budzić, toną jednak w atmosferze groteskowej zabawy. Sam obiekt ginie wizualnie wśród tłoczących się widzów, w zgiełku głosów, przekrzykiwań, śmiechu. Nie on sam jest ważny, ale zdarzenie, jakie wyzwała. W dalszej części spektaklu szatnia jest nadal widoczna. Kantorowi zależało na wywołaniu wrażenia, że widzowie zostali zatrzymani przy szatni, nie trafili nigdy na widownię, nie zobaczyli właściwego spektaklu. Szatnia z wiszącymi ubraniami wywierała upiorne wrażenie, wywołując dręczące odczucie nieobecności ciał, z których zdarto ubrania.

Jeszcze drastyczniej funkcję tego obiektu przedstawił sam artysta w swoich pismach:

Jeśli dobrze rozważymy,
Jest ona czymś bezwstydnym

I gwałcącym:
Pozostawiamy w niej
Intymną część siebie samych,
I to pod przymusem.
Jest w niej coś z terroru.

Kilka lat po premierze w tekście zatytułowanym *Miejsce teatralne* Kantor wyostrzył dyskursywny wizerunek tego obiektu:

SZATNIA [...] była rodzajem ogromnej klatki żelaznej z hakami i wieszakami, podobna do prymitywnych urządzeń jatki, w której wieszka się na hakach połcie wieprzy, była „instalacją” raczej okrutną. Publiczność, która przez tę „instalację” przechodziła, obowiązkowo pozostawiała tam swoje wierzchnie odzienie. Czuwali nad tym dwaj szatniarze-oprawcy, którzy te „drakońskie” prawa szatni narzucali całej sferze artystycznej dramatu.

W *Nadobnisiach i koczkodanach* Kantor z prozaicznego faktu oddawania do szatni wierzchniej odzieży uczynił zdarzenie hałaśliwe, pełne przemocy i zgielku. Zwraca uwagę leksykalne wyostwienie tej sytuacji we wszystkich komentarzach Kantora do spektaklu; pojawiają się tutaj takie słowa, jak „piekło”, „terror”, „zhańbienie”, „przymus”, „brutalność”, „bezwolność”, „gwałt”. W niepublikowanych notatkach do *Nadobniś i koczkodanów* Kantor postulował tonem okrutnego i sadystycznego prawodawcy: „publiczność musi być pozbawiona wygód – z g n i e c i o n a”.

Gdy poszerzymy ramę obrazu, zobaczymy coś jeszcze innego. Szatnia była jedynie wstępem do dalszego ciągu widowiska przemocy.

Część widzów została w trakcie wchodzenia na spektakl „wyłapana” i wyznaczona do odegrania roli jednego z czterdziestu Mandelbaumów, co wiązało się z zawieszeniem na szyi tabliczki z numerem i skierowaniem do oddzielnego sektora. Pozostała część publiczności również nie docierała na „właściwą” widownię, została zatrzymana przed rozsuwanymi wrotami, na których widniał duży, kilkunajdziesięcynapis: „Wejście. Teatr”. To ukryte i niedostępne dla widzów miejsce okazywało się w toku teatralnych działań nie salą teatralną, ale łaźnią – pornograficznym sekretem, miejscem planowanej orgii. Masowej zbrodni?

Kantor toczył w tym przedstawieniu skrajną i nadzwyczaj ryzykowną grę z topografią Zagłady, z traumatyczną przestrzenią, w której takie słowa jak łaźnia i szatnia ukrywały zbrodniczy i przerażający proceder zbiorowego uśmiercania. Krzysztof Pleśniarowicz w swojej monografii poświęconej Kantorowi nazwał tę ukrytą przestrzeń za drzwiami „metaforyczną komorą gazową”, nie rozwijając jednak w żaden sposób tego wątku. Ale to jedne ze znanych mi świadectw o tym spektaklu, które nazywa rzecz po imieniu.

Kiedy czytałem recenzje, ze zdumieniem odkryłem, że nikt – ani z polskich, ani zagranicznych krytyków – nie pisał o tym spektaklu w kontekście Holokaustu. Jakby wszystkie wprowadzone do przedstawienia znaki straciły moc referencyjną, zdolność oznaczania traumatycznej przeszłości. Artysta tworzył zdarzenia artystyczne o olbrzymim potencjale rezonansu, odwołujące się do historycznych realiów Zagłady, i otaczał je równocześnie potężnym murem swojego zakazu odczytywania ich.

Widzowie z tabliczkami na szyi najpierw byli poddawani publicznej musztrze (a raczej sadystycznemu pastwieniu) pod wodzą Szatniarzy i Szefa Mandelbaumów. Ćwiczone na

przykład gest żydowskiego lamentu pod dyktando rzeczowej instrukcji: „Ramiona w górę, z «tendencją» łapania się za głowę. Próbuujemy: ramiona w górę, krążący ruch tułowia”. Według niektórych relacji w tej tresurze uczestniczył także sam Kantor: „Publiczność nie może robić tego, na co ma ochotę, ale jest zmuszana, zarówno przez aktorów, jak i przez Kantora, wstawać, siadać, krzyczeć, gestykulować”. Później wyprowadzano tę grupę widzów na zaplecze, gdzie zakładali na siebie żydowskie chałaty, kapelusze i brody. Ich powrót wywoływał na widowni salwę śmiechu.

Kantor w tym spektaklu uczynił z Zagłady przestrzeń absolutnej niepamięci, z którą w związku z tym może sobie całkowicie bezkarnie poczynać – skandaliczne nadużycie wydaje się zresztą jedyną możliwością sprostania traumatycznej rzeczywistości. Można powiedzieć tak: Kantor dokonuje gwałtu na naszej pamięci, komicznymi ekscesami paraliżuje pole odpowiednich skojarzeń i tym samym uniemożliwia odczytanie w geście artysty aktu przemocy przeniesionego z obszaru rzeczywistości. Przemoc realna zamieniała się w odizolowaną matrycę działania artystycznego.

Nie chodzi jednak tutaj tylko o klasyczny mechanizm traumy, która stara się wymazać z pamięci przeżyte zdarzenia, ale nigdy nie może tego do końca przeprowadzić. Przeszłość wraca jak widmo, w konstelacji wciąż tych samych obrazów. Gra Tadeusza Kantora z traumatyczną przeszłością jest jednak jeszcze bardziej ryzykowna, wikłająca artystę i jego publiczność w sytuacje etycznie wywrotowe, moralnie skandaliczne.

Kantor o wojnie mówił często jak o sztuce, porównywał ją do poezji: „Była to rzeczywistość szalenie zagęszczona i niebezpieczna, o krok od śmierci”.

Fascynowały go sytuacje nieodczytywalne, wymykające się potrzebom sensu, nieuchwytnie jako całość, niepozwalające włączyć się w jakiegokolwiek uporządkowane struktury narracyjne i przejrzyste reguły reprezentacji – co łatwo zrozumieć choćby dlatego, że ostateczny horyzont rzeczywistości wyznaczała w jego twórczości jedynie sztuka. Tam jednak, gdzie niemożność odczytania sensu zaczynała się wyczerpywać czy załamywać, a na horyzoncie wyłaniało się zdarzenie o dość wyraźnych jednak powiązaniach z życiem lub historyczną pamięcią, tam natychmiast pojawiał się kategoriyczny, a nawet historyczny zakaz rozumienia tego, co widzimy. Wyizolowane gesty przemocy i poniżenia zostały przeniesione z historycznej rzeczywistości w sferę działań artystycznych.

Artystyczna matryca nie wydaje się więc niczym innym jak śladem historycznego piekła.

Zakaz Kantora był na ogół traktowany jako przywilej artysty ustanawiającego reguły porozumienia: nie mógł więc być kwestionowany, atakowany czy choćby rozważany jako temat. Kantor doskonale wiedział, że awangardowy i modernistyczny model sztuki pozwalał mu nie tłumaczyć się z wprowadzonego zakazu. Abstrakcyjny przywilej artysty modernistycznego, tak akcentowany przez Kantora, pozwalał mu również nie tłumaczyć się przed nikim z niezwykle obscenicznej zabawy z obrazami przemocy, poniżenia, brutalnego sadyzmu. Obrazami mającymi swoje realne pierwowzory w rzeczywistości. W styczniu 1940 roku doszło w Bukareszcie do eksplozji przemocy wobec rumuńskich Żydów. Część z nich została przewieziona do miejskiej rzeźni. Torturowano ich tam. Jeszcze żywych zawieszono na rzeźnickich hakach. O tym zdarzeniu pisała Hannah Arendt w *Eichmanie w Jerozolimie* i Raul Hilberg w swojej monumentalnej książce o zagładzie europejskich Żydów. Bez względu

na to, czy Kantor wiedział czy nie wiedział, co wydarzyło się w bukaresztańskiej rzeźni. Jego spektakl do takich właśnie sytuacji sadyzmu się odwoływał.

Zmieńmy na chwilę perspektywę.

Doświadczenia II wojny światowej, Holokaust przyniosły wzmożone zainteresowanie twórczością Markiza de Sade. Sadyczny podmiot, który nie odczuwa bólu innych, stał się przedmiotem filozoficznych i antropologicznych dociekań. W spektaklu Kantora nawet najokrutniejsze gesty torturowania innych omijają empatyczne reakcje widzów, wywołują raczej uciechę niż współczucie.

Najodważniejszy ruch w tym procesie włączania de Sade'a w główny nurt myśli etycznej należał do słynnego francuskiego psychoanalityka Jacquesa Lacana, który połączył ze sobą dwie wielkie postaci europejskiego Oświecenia: Immanuela Kanta i Markiza de Sade. Postawił znak równości między abstrakcyjnym moralizmem Kanta i praktykowaną w aktach bezlitosnej przemocy filozofią de Sade'a. Rzekomy wewnętrzny głos moralnego sumienia nie był niczym innym jak przemocą Innego, zewnętrznego oprawcy, który nie negocjuje żadnych znaczeń. A sadystyczna przemoc opisywana przez Markiza de Sade awansowała do uniwersalnej zasady fundującej zasady postępowania z innymi.

To, co formalne i obsceniczne, w koncepcji Lacana przenika się ze sobą. Nie ma różnicy między masową śmiercią w komorach gazowych a wieszaniem ludzi na rzeźnickich hakach, między nowoczesnym przemysłem śmierci a przednowoczesną karzą zadaną innym ludziom – czegoś przeciwnego starali się dowieść hitlerowscy zbrodniarze, oburzając się na sadystyczne okrucieństwo rumuńskich oprawców, próbując bronić się zasadą bezosobowego prawa stojącego za ich działaniami i brakiem sadystycznej rozkoszy wynikającej z egzekwowania tego prawa.

Doświadczenie Zagłady doprowadziło do radykalnego przewartościowania i przemieszczenia znaczeń w obrębie europejskiej filozofii moralności. Czy zatem między wyrafinowanym estetycznie obiektem, jakim jest dzisiaj Szatnia z *Nadobniś i koczkodanów*, a ociekającą ludzką krwią bukaresztańską rzeźnią istnieje równie fundamentalna więź jak między Kantem a Sadem? Czy modernistyczny artysta ukrywa własną rozkosz za regułami sztuki? Konstruuje system, w którym wzmożona widzialność przemocy zakłada konieczność milczenia o niej.

Zdarzało się Kantorowi twierdzić, że terror jest zasadą sztuki, a wzorem dla artysty jest wojenny zbrodniarz. Tym ideom Kantora zwykle staramy się nadać odpowiednio metaforyczny sens. A może jednak zawierają one bardziej obsceniczną treść. Obiekt Szatnia – dziś melancholijnie wytworny – odsyła nas za pomocą metonimicznych przesunięć do swojej genealogii, która ujawnia, że awangardowa sztuka po II wojnie światowej została uwikłana w zbyt bliskie relacje z sadystyczną przemocą. I czy z tego powodu nie powinna być obiektem estetycznej kontemplacji?

Kantora fascynowała niemożność artystycznego opanowania doświadczenia traumatycznego. Groza stawała się źródłem komizmu, który – jak wiemy – zjawia się tam, gdzie mamy do czynienia z automatyzmem i nadużytym efektem powtórzenia. Komizm płynie także z poniżenia i uprzedmiotowienia ludzkiej istoty, w dodatku znieczula na przemoc i odziera ze współczucia. I staje się tym potężniejszy, im silniejszą więź nawiązuje z doświadczeniami wypieranymi ze świadomości. Właśnie takie koncepcje komizmu („niemieszczącego się w

konwenansach życiowych, ostrego, klaunowskiego, jaskrawego”) były Kantorowi najbliższe. Tego rodzaju komizm jest – zacytujmy dalej Kantora – „filtrem dla spraw ludzkich, oczyszcza je, wyluskuje, uwypukla, nie pozwala by zostały zamazane, zamulone”.

Komizm jest więc „bezkompromisowym układem”, którego ceną jest wyrzeczenie się godności i bezbronność.

W filmie *Szatnia* został utrwalony fragment próby, podczas której Kantor opisuje aktorom scenę, w której Mandelbaumy będą pojedynczo wyrzucane – niczym szmaciane pałuby – przez rozsunięte drzwi prowadzące rzekomo do teatru, czyli z wnętrza „metaforycznej komory gazowej”. Przerazający sens tego obrazu wydaje się dość jednoznaczny i oczywisty. Kantor przedstawia ją natomiast swoim aktorom podczas próby jako wielką komiczną kulminację opartą na mechanicznie narastającym efekcie powtórzenia, przewidując gromki, potężniejszy śmiech widowni: „To już będzie zupełny szal!”.

Widzowie, jak świadczy o tym wiele relacji, w przeważającej większości nie byli świadomi, w czym uczestniczyli. Niemiecka recenzentka Marlis Haase pisała nie bez przerażenia: „Przyszli tu jako zwyczajni obywatele, każdy z nich opuszczał spektakl jako jeden z czterdziestu Mandelbaumów, zmuszonych kopać półnagą księżnę – co jest, mówiąc delikatnie, doświadczeniem niecodziennym”.

.....