

Żywy teatr, martwe oko, umarli w piwnicy i buty trupa

Wokół *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora
w zapisie filmowym Andrzeja Wajdy

DOROTA SOSNOWSKA

W 2007 r. na DVD ukazała się *Umarła klasa* Tadeusza Kantora. Spektakl miał premierę w listopadzie 1975 r. W niecały rok później został sfilmowany przez Andrzeja Wajdę. Mimo iż nie jest to jedyny zapis tego spektaklu, mimo iż trwają spory, czy rzeczywiście oddaje bez zafałszowania przedstawienie Kantora, nie było wielkim zaskoczeniem, że Cricoteka właśnie tę rejestrację po ponad 30 latach od premiery wydała w dostępnej dla wszystkich wersji DVD. Film został poddany rekonstrukcji cyfrowej, na płycie umieszczono także rozbudowane dodatki z archiwum Wajdy. Co ciekawe, płyta nie została dopuszczona do sprzedaży samodzielnie. Była dołączona do wznowionego wydania książki Jana Kotta *Kadysz*, także poświęconej spektaklowi Kantora. Tym samym stworzono niejako kanon dokumentacji słynnego przedstawienia. W czasie dyskusji w warszawskiej Zachęcie, która towarzyszyła promocji płyty, Piotr Kłoczowski z wydawnictwa słowo/obraz terytoria – współwydawcy DVD – powiedział: *Można zastanowić się dzisiaj, co ocala teatr? Czy ocala go słowo, czy obraz? Widać, że nie ma prostej odpowiedzi na to pytanie. Jeżeli obraz ma w sobie to coś, o czym pani Maria [Stangret-Kantor] tu mówiła, że pozostaje – po latach – tak przejmujący, to znaczy, że w tym obrazie jest coś z prawdy. Jeżeli w kilku zdaniach, w wielu zdaniach tego niezwyklego tekstu Kotta – który jest trochę jego testamentem, ostatnią jego książką tak naprawdę – odkrywamy, że słowo unosi coś z prawdy, tej prawdy, która drążyła Kantora, to chyba jest jakaś nadzieja na ocalenie. Ocalenie i przez słowo, i przez obraz, ale właśnie tylko przez taki obraz i przez takie słowo. Wszystko, co jest poniżej, nie udźwignie i nie ocali*¹.

Czy rzeczywiście film Andrzeja Wajdy ocalił spektakl Tadeusza Kantora?

Żywe trupy i martwe oko

Cofnijmy się na chwilę do 1976 roku. 6 września w siedzibie „Dialogu” odbyła się dyskusja na temat *Umarłej klasy* między Konstantym Puzyną, Tadeuszem Różewiczem i Andrzejem Wajdą. Reżyser był właściwie tuż po zdjęciach i jeszcze przed zmontowaniem materiału z zapisu spektaklu. W stanie trwającego zauroczenia, w środku przegrody z wielkim spektaklem Kantora, Wajda mówi:

*To jedyne przedstawienie, które widziałem tyle razy. Poruszyło mnie tak dalece, że postanowiłem je sfilmować. Nigdy nie filmuję swoich przedstawień. Nigdy tego nie robię, bo uważam, że jest coś dwuznacznego w przerabianiu siebie z jednego gatunku na drugi. Natomiast tu pomyślałem sobie, że może uda mi się przenieść na ekran jeśli nie całe przedstawienie, to Kantora w tym przedstawieniu. On odgrywa dla mnie rolę najważniejszą i rzeczywiście stwarza to odnowienie za każdym razem. Otóż oglądałem ten spektakl pięć razy i zawsze poruszał mnie z identyczną siłą*².

Różewicz dopowiada: *Pan to przedstawienie widział kamerą. My z Puzyną tylko okiem i dlatego pan jest z naszej trójki tym człowiekiem, który widział podwójnie: okiem własnym i okiem kamery. Pan gdzieś również do środka tej formy wlaź, a my bardziej byliśmy z zewnątrz. Wy z kamerą wchodziecie do środka jak sonda, bo na pewno ujawnił pan takie fragmenty, które nam uciekły*³. Na co Wajda odpowiada: *Na pewno, ale z drugiej strony pan przecież wie, że kamera to martwy przedmiot. Tylko czasem się ożywia – to, co kamera fotografuje. Jest też coś neglizującego, coś, czego ja się najbardziej bałem, że ten duch, który wypełnia tę piwnicę, gdzie Kantor gra, to coś, ten fluid – nagle może gdzieś wyciec i na taśmie zostanie cień*⁴.

Dla Wajdy kluczowe w obcowaniu z Umarłą klasą jest więc, stojące w sprzeczności z ideą rejestracji, poczucie „nażywości” oraz efemeryczności wydarzenia, które stanowią o wyjątkowości teatru w ogóle, a które w spektaklu Kantora dzięki jego obecności na scenie zyskały wyjątkowy status. Wajda mówi o tym efekcie z zazdrością: *Oczywiście, że jest to marzenie jakiegoś cichego reżysera, żeby wkroczyć, żeby wziąć udział, żeby mieć wpływ bezpośredni na to, co się dzieje na scenie. My, którzy pracujemy w normalnym teatrze profesjonalnym, nie mamy takich możliwości, ale na przykład teatr japoński ma. Tam reżyser za kulisami nadaje rytm, uderzając drewniankami, jak gdyby zmusza aktora dzisiejszego wieczoru, żeby grali gdzieś prędzej, innego wieczoru, żeby grali gdzieś wolniej, moduluje ten spektakl w stosunku do własnego nastroju*⁵.

I to jest sytuacja idealna – kiedy spektakl dzięki obecności reżysera jest dyrgowany, komponowany w realnym czasie. Jego efemeryczność i ulotność osiągają swoisty zenit. Kiedy jednak Wajda ma porównać pracę w teatrze z pracą w filmie, nieoczekiwanie buduje niemal odwrotną definicję wydarzenia teatralnego.

Nieemożność sfilmowania gotowego spektaklu płynie z bardzo prostej przyczyny, płynie z faktu, że sprawa filmu i teatru jest zasadniczo różna. Bo zupełnie inny jest proces powstawania. Jak powstaje film? Film powstaje w ten sposób, że rozmawiam z aktorem, który w ogólnym zarysie orientuje się, do czego zmierzam, histeryzuję go przed włączeniem kamery i w tym momencie, kiedy on jest na granicy swoich możliwości, to znaczy jeszcze nie nauczył się tak, żeby to stało się mechaniczne, a już się wzniosł nad swój próg możliwości i gra ze swobodą – wtedy go filmuję. Aktor w filmie zapomina o tym natychmiast, więcej nie musi powtórzyć. A zhistryzować można każdego. Każdy z nas może zagrać jakąś rolę w filmie w odpowiednim momencie swojego życia. W teatrze proces jest zupełnie odwrotny. W momencie, gdy się aktor zhistryzuje i poczuje, że jakaś prawda jest w nim, zaczyna się analiza. On musi zrozumieć, co się w nim stało, co się w nim poruszyło, musi to przecież powtórzyć następnego wieczoru. W czasie prób, które trwają miesiące, utrwała się w aktorze to, co przeżył w tym jednym momencie. (...) Kiedy się filmuje przedstawienie, jest ono już gotowe. My filmujemy rezultat. To jest

nudne, bo już się odbyło. Przyszedłem na uroczystość, która już się odbyła i sfil-mowałem po wszystkim, a nie wtedy, kiedy powstawała ⁶.

Czy w takim razie nie jest odwrotnie? Czy to film nie dzieje się „na żywo”, a teatr jest swoistym archiwum – zapisem tego, co już się odbyło? Czy w tym kon-takcie martwe oko kamery chwytą tylko cień, ponieważ nic więcej tak naprawdę uchwycić się nie da? Przed obiektywem jest już tylko żywy trup – coś, co jest za-wsze już historią. Wyciekający fluid byłby więc raczej utratą złudzenia żywej obec-ności i efemeryczności teatru, który w rejestrującym wszystko oku kamery ujawnia się w swojej martwej postaci.

W tym miejscu warto odwołać się do rozważań amerykańskiej badaczki teatru i performansu – Rebeki Schneider. W genialnym tekście *Performans pozostaje* au-torka pokazuje, że definicja performansu (a w jej rozumieniu także teatru) jako czegoś ulotnego, efemerycznego i podlegającego ciągłej utracie – a więc odbywa-jącego się zawsze „na żywo” – jest konsekwencją myślenia w kategoriach logiki archiwum. Pisz: *Czy traktując performans jako proces znikania, utożsamiając przy tym efemeryczność ze znikaniem i stratą, nie ograniczamy się do rozumowania zdeterminowanego przez kulturowy wzorzec logiki archiwum? Zgodnie z logiką ar-chiwum tylko to, co może być rozpoznane jako resztki, co może zostać udokumen-towane lub stać się dokumentem, ma zapewnione miejsce w archiwum. W stopniu, w jakim performans nie jest swoim własnym dokumentem (jak twierdzą Schechner, Blau i Phelan), jest dokładnie tym, co nie pozostaje. I dalej, zgodnie z tą logiką, performans tak radykalnie istnieje w (linearnej rozumianym) „czasie”, że nie może przybrać postaci materialnej i „znika”* ⁷.

Umykający fluid, pozostawiający na taśmie jedynie cień, to właśnie przekona-nie o ulotnym, efemerycznym i niematerialnym charakterze obecności „na żywo”; to przekonanie o nietrwałości i niezapisywalności teatru. O konieczności jego oca-lenia w innych mediach, za cenę jednak ryzyka utraty „prawdy” – żywej i auten-tycznej obecności. Jednak Schneider proponuje inną perspektywę: *Ten sens performansu jest prawdopodobnie zawarty w zdaniu Phelan – performans „staje się sobą poprzez znikanie”*. To sformułowanie znacząco różni się od ontologicznego stwierdzenia bycia (pomimo charakterystycznego dla Phelan pociągu do ontologii), różni się nawet od ontologii bytu przekreślonego. To sformułowanie raczej zachęca nas, by myśleć o performansie jako o medium, w którym znikanie negocjuje z, lub być może staje się, materialnością. To oznacza, że znikanie zostaje przekroczone. Tak samo jak materialność ⁸.

Jednocześnie teatr staje się najbardziej stabilną maszyną pamięci, największym archiwum przepisującym historię na ciało, zawieszającym granicę między tym, co martwe a tym, co żywe. Jak w innym tekście stwierdza Schneider: *Niestabilność podziału na życie i śmierć, czy też żywość i martwość, jest, jak wielu już zauważyło, czymś teatralnym. Na scenie brak jasnej granicy między życiem i śmiercią jest samym sednem tej formy sztuki. Piszemy o nawiedzonej scenie, o masce śmierci jako atrybutach medium, które, jak z naciskiem podkreślamy, jest nieusuwalnie żywe. Żywe wydaje się martwe, by tak powiedzieć. Jak o Dionizosie pisze Luce Irigaray (w środku tekstu o Nietzsche): „Tu i nie tu. Tu – martwy. Jedyną skórą jaką zna, jest martwa skóra. A spoza swego nagrobka patrzy Ci prosto w oczy”* ⁹.

Jeżeli więc teatr w oczach Wajdy jest w momencie konfrontacji widza ze spek-taklem czymś już martwym, rutynowym, powtarzalnym (jedyna prawdziwa akcja

ma miejsce na próbach) trudno mówić o jego efemeryczności, ulotności, prawdziwej obecności. Jedynym sposobem, by zobaczyć teatr w tych kategoriach, staje się przywołanie kontekstu rejestracji – wobec możliwości sfilmowania teatru ponownie staje się medium „nażywości”. Nie ma jednak żywego teatru bez martwego oka kamery, która choć potencjalnie przywraca teatrowi jego podstawowy walor (konieczny zresztą do skonceptualizowania właśnie wobec ekspansji filmu), jednocześnie stanowi permanentne zagrożenie ujawnieniem martwoty samego spektaklu. Oznacza to, że współczesny teatr, podobnie jak performans, jest z kamerą powiązany źródłowo i organicznie, w swoim największym „wrogu” lokując szansę na jego pokonanie.

Rykoszet

W latach 1986-1987 Wajda publikował na łamach „Dialogu” kolejne rozdziały swojej książki zatytułowanej *Kino, moje przeznaczenie*. Puentą całości rozważań było pytanie: *Dlaczego pracuję w teatrze?* i odpowiedź: *Często pytają mnie, dlaczego uporczywie zajmuję się teatrem, gdzie przedstawienia są ulotne i tak łatwo ulegają zapomnieniu, skoro mam możliwość realizować filmy, które zostają na zawsze i trwają, mogą wzruszać i bawić przyszłe pokolenia? Otóż właśnie ta nietrwałość i ulotność tak głęboko wiąże mnie z teatrem. Jeśli człowiek dąży do nieśmiertelności, jeśli odczuwa chęć przetrwania, to nicość i śmierć pociąga go również, a pociąg ten z wiekiem staje się coraz silniejszy*¹⁰.

Po upływie kolejnych 20 lat, w czasie dyskusji w Zachęcie w podobnej wypowiedzi szala wagi między teatrem a filmem już zdecydowanie się przechyliła: *Jest pewna zasadnicza różnica pomiędzy teatrem i pomiędzy kinem. Teatr jest moją własnością na zawsze, widziałem „Tytusa Andronikusa”, jak przyjechał do Warszawy Laurence Olivier, ja widziałem „Sługę dwóch panów” Strehlera, widziałem Helenę Weigel, jak grała w Łodzi „Mutter Courage” Brechta w jego reżyserii, i to jest moja własność, gdyż nie mogę konfrontować moich doznań z utrwalonym obrazem tych spektakli. Natomiast jak się robi film, to coś zostaje. To jest przeważnie tak jak z butami, które zostają po nieboszczyku, czy to wyrzucić, czy to trzymać. Ani to się do muzeum nie nadaje, ani to się nie nadaje do niczego. A to jest piękne, że teatr znika. Tak jak człowiek umiera, odchodzi, tak umiera spektakl teatralny razem z widzami*¹¹.

Teatr znika, ale właśnie dlatego pozostaje nietknięty czasem. Film pozostaje, ale jednocześnie się starzeje, przemija. Niczym zombie straszy z ekranu. Tymczasem umarły spektakl żyje życiem wiecznym – poza czasem. Teatr nie jest już przestrzenią obecności i życia, „fluidu”, lecz konfrontacji z czasem, któremu performatywność teatralnego zdarzenia zdaje się wymykać. Czym w takim razie jest filmowy zapis *Umarłej klasy*?

Jeżeli założyć, że rejestracja nie jest ani dokumentem spektaklu, ani próbą jego ocalenia, ani marną i fałszującą „oryginał” kopią, tylko jednym z elementów wydarzenia teatralnego, kolejnym teatralnym medium, jedną z form, w której realizuje się spektakl, wtedy idąc znów tropem rozpoznania Rebeki Schneider można zobaczyć w rejestracji „rykoszet”¹². Tak samo jak recenzje, rozmowy, plotki, dokumenty, zbiorowe emocje, rejestracja jest wielokrotnie przesuniętym, zmieniającym kierunek, dynamicznym odbiciem i zarazem kontynuacją samego wydarzenia.

W pracy, którą wykonuje, są możliwe anachronizmy, zmiany kierunku oddziaływania, wielokierunkowe wpływy i różnorodne napięcia. Związek między zapisem a spektaklem nie jest jednokierunkowy i rejestracji nie można oceniać jedynie pod względem jej „odpowiedniości”. Wchodząc w pole spektaklu, rejestracja staje się jego częścią – autonomiczną i osobną, choć wciąż w dynamicznej relacji z nie-wygasającą energią i pamięcią wydarzenia.

Czym jest filmowy zapis *Umarłej klasy*, jeśli spojrzeć z perspektywy rykosztetu?

Umarli wychodzą z piwnicy

Wszystko zaczęło się, gdy Andrzej Wajda obejrzał *Umarłą klasę* w krakowskich Krzysztoforach. Było to możliwe, ponieważ właśnie kręcił film w Nowej Hucie. Po 23 latach od powstania pierwszej wersji scenariusza w końcu doszło do realizacji *Człowieka z marmuru*. Jak sam opowiada, zachwycił się spektaklem Kantora i błyskawicznie zaaranżował możliwość realizacji zapisu filmowego dla Telewizji Polskiej.

Muszę powiedzieć, że wyjątkowe jest to, że spektakl Tadeusza Kantora został sfilmowany przez profesjonalną ekipę. A przeważnie robili to dość przypadkowi ludzie, choćby dlatego, że akurat mieli możliwość, mieli kamerę, była szansa, żeby oni to zrobili. My natomiast mieliśmy profesjonalną ekipę, która pracowała nad filmem „Człowiek z marmuru”. Pracowaliśmy w Nowej Hucie i nagle okazało się, że mamy trzy dni wolne. Telewizja zachowała się przyzwoicie i wyszła naprzeciw temu, niezależnie od tego, czy miała, czy nie miała zamiaru pokazywać w przyszłości „Umarłej klasy” w swoim programie. W każdym razie uważała, że spektakl Tadeusza Kantora, który nabierał wtedy coraz większego znaczenia, będzie filmem. A jak ten film będzie użyty, to była druga sprawa. Miałem profesjonalną ekipę i taśmę kolorową, która wtedy była rzadkością, w dodatku taśmę kolorową nie 16 mm, tylko 35 mm¹³.

Umarła klasa została więc nie tylko nakręcona na profesjonalnej taśmie filmowej, przy użyciu profesjonalnego sprzętu i przez profesjonalną ekipę filmową. Została nakręcona na tej samej taśmie, przy użyciu tego samego sprzętu i przez tę samą ekipę, co Człowiek z marmuru. Z pewnego punktu widzenia można więc powiedzieć, że materialnie zapis spektaklu Kantora jest tym samym, co słynny film Wajdy. W tej anegdocie ujawnia się znaczące napięcie między przedstawieniem a jego rejestracją. Sam Wajda mówi: Wydawałoby się, że nie ma w tym żadnej logiki, aby ludzie, którzy robią film fabularny, w dodatku polityczny, przenosili nagle przedstawienie w teatrze, ani żeby ktoś tak zajęty polityką, jak ja wtedy, nagle uważał, że jego obowiązkiem jest zrobić też coś zupełnie innego. To dobrze świadczy o tym świecie, w którym żyliśmy, i niezależnie od wszystkich okoliczności, jak ten świat był urządzony wtedy, nie przez nas przecież¹⁴.

Być może jednak chodziło o coś więcej.

Grzegorz Niziołek w książce *Polski teatr zagłady* stawia ciekawą tezę. Pisze: *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 „Wielopolem, Wielopolem...” dokonała się najbardziej radykalna przemiana teatru Kantora. Przemiana języka artystycznego, strategii teatralnych, usytuowania w przestrzeni społecznej.(...) czy*

„Umarła klasa” inicjowała, czy raczej domykała ideę Teatru Śmierci i otwierała pole przeformułowania graniczącego z zaprzeczeniem? ¹⁵

Według autora Kantor realizował Teatr Śmierci od dawna. Gdzie śmierć jako milcząca siła zakłócała mechanizmy teatru, gdzie pojawiały się obrazy przemocy, poniżenia, sadyzmu, tam właśnie artysta uruchamiał najbardziej radykalną strategię twórczą. Kantor ustawiał siebie w pozycji oprawcy, identyfikował się z figurą ojca-zbrodniarza, jak pisze Niziołek, i dręczył widzów, aktorów, powielając obrazy przemocy – nikt ich jednak nie rozpoznawał, nie umieszczał w historycznym konkretnie. Zapętlone powtórzenia tych obrazów i scen były sygnałem zbiorowego wyparcia. Kantor budował swój Teatr Śmierci na lęku i zbiorowej amnezji. A jednak właśnie z *Umarłą klasą*, spektaklem zakorzenionym w tym samym impulsie twórczym i doprowadzającym tę strategię do ostatecznych konsekwencji, coś się zmieniło. *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* ¹⁶.

W *Wielopolu, Wielopolu...* – według Niziołka pod wpływem tego doświadczenia – zmienia się pozycja artysty, który z oprawcy staje się demiurkiem czuwającym nie tylko nad wojenną machiną, ale i nad jej ofiarami; zmienia się też stosunek do zbiorowości, która z wyrzuconej w pole nieświadomości, dręczonej powracającym lękiem i przemocą widowni, staje się wspólnotą.

Niziołek podsumowuje: *Dlatego „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. (...) Spektakl zaczął funkcjonować jako powtórzenie, symulakrum, matryca samego siebie. Podobnie widownia: jej reakcje również zostały umieszczone w porządku powtórzenia* ¹⁷.

Wajda widział więc spektakl nietknięty jeszcze przez własną legendę. Wziął udział w wydarzeniu, które poruszyło go na tyle, że postanowił je sfilmować. Jak udowadnia Niziołek, był to w tym momencie spektakl radykalny i mocny. Wymierzony w polską zbiorowość i w tym sensie polityczny. Wajda namówił Kantora na rejestrację. Namówił go także na dodanie słynnych scen w plenerach. *Zrobiłem być może błąd, ale namówiłem Kantora, żeby zrobić trzy sceny w plenerze. Byłem egoistą i chciałem zobaczyć, jak on będzie reżyserował sceny w plenerze. Mnie się wydawało wtedy, że dla filmu, bo myśleliśmy o tym, że ten film może znaleźć miejsce swoje też i w kinie, a nie tylko w telewizji, dla której był zrobiony, że dla filmu, który będzie pokazany w kinie, nie byłoby źle, żeby ta piwnica zyskała w pewnym momencie jakiś oddech. No, ale może tej piwnicy oddechu nie było trzeba. A ja go namówiłem do tego. Ci, którzy oglądają film, pewnie myślą, że tak miało być. Ale muszę powiedzieć, że Kantor miał rację* ¹⁸.

Wyjście z piwnicy było też wyjściem z matrycy lęku i przemocy. Było przeniesieniem działań aktorskich w przestrzeń symboliczną – natychmiast chłonącą znaczenia i zmieniającą rzeczywistość w metaforę. W czasie dyskusji w Zachęcie problem ten sformułowała Małgorzata Dziewulska, mówiąc o *symbolicznym działaniu w plenerze* ¹⁹, które jest elementem języka filmowego Wajdy. W rejestrację

przedstawienia Kantora – tak pozornie skupioną na oddaniu spektaklu – wkradł się więc zupełnie inny żywioł, inna strategia artystyczna, inne rozumienie roli artysty i inny stosunek do społeczeństwa. Grzegorz Niziołek pisze: *Wajda myśli przede wszystkim w kategoriach wspólnotowych, dostrzega w „Umarłej klasie” wyzwolicielski, katartyczny potencjał. (...) 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 kultury i historii. (...) I choć, jak się zdaje, Kantor z biegiem czasu stawał się coraz bardziej krytyczny wobec filmu Wajdy, bez wątpienia tę jego odpowiedź 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*²⁰.

Zmianę tę, jak twierdzi autor, można prześledzić choćby porównując dwie rejestracje samej *Umarłej klasy*. Ta późniejsza – z 1980 r. – zrealizowana przez Jacquie i Denisa Babletów pokazuje już inny spektakl, grający własną kliszą, gdzie działania aktorskie więcej mają z symbolicznej błazenady niż szokującego przypomnienia przemocy i opresji.

Czy nie jest więc tak, że rejestracja Wajdy zmieniła *Umarłą klasę*? Nie tyle właśnie ocaliła spektakl, ile stała się elementem jego historii, wpłynęła na jego kształt i odbiór? Co więcej, jeśli się przyjrzeć naszkicowanym tu zależnościom uważnie, okaże się, że zapis filmowy dokonany przez Wajdę jest w tym samym stopniu dokumentem spektaklu, co rezultatem jego pracy nad *Człowiekiem z marmuru*. „Symboliczne działanie w plenerach” – i to plenerach oddalonych zaledwie parę kilometrów od krakowskiej scenerii *Umarłej klasy* – to przecież sposób opowiedzenia historii o utraconych ideałach, zakłamaniu, opresji, przemocy i dążeniu do odkrycia tego, co pogrążone w amnezji społeczeństwo postanowiło ukryć. Wektor filmu Wajdy jest odwrotny w stosunku do pierwotnej intencji *Umarłej klasy* – czy to nie stąd płynie przeformułowanie Teatru Śmierci graniczące z jego zaprzeczeniem? Wajda, jak mówił, robił film polityczny, w którym rozliczał się także z samym sobą, z własną rolą reżysera działającego w latach 50. Robił film pozwalający Polakom rozliczyć się z przeszłością, nazwać problemy i oczyścić się z brudów, jakie jeszcze pozostały. Wyprowadzając trupy uczniów z dusznej piwnicy w Krzysztoforach, zrobił to samo z *Umarłą klasą*. Spektakl Kantora stał się symboliczny i oczyszczający. Uruchomił pojęcie wspólnoty obecne w *Człowieku z marmuru* – to tam pojawia się społeczeństwo w stanie uśpienia i wciąż na granicy wybuchu pamięci, którą musi uruchomić artysta. Pamięć jest już zawsze metaforą i nazywa to, co współczesne, nadając odpowiedni kształt rzeczywistości. Rykoszet rejestracji *Umarłej klasy* odbija się i od spektaklu Kantora, i od filmu Wajdy – mówiąc z pewną przesadą, można stwierdzić, że jest w takim samym stopniu dokumentem przedstawienia, jak wyciętą sceną filmu.

Nie-Umarła klasa

Umarła klasa nie potrzebuje ocalenia. Co więcej, temu ocaleniu się nie poddała, wchłaniając we własną strukturę to, co dodał do niej zapis filmowy. Teatru nie da się zapisać, nie dlatego, że jest efemeryczny, ulotny, a jego żywiołem jest obecność

„na żywo”. Wydaje się, że raczej wchłania w siebie inne media, udaremniając relację odpowiedniości czy przyległości. Rejestracja może zmienić spektakl – niczym rykoszet, odbijając się w chaotyczny sposób od intencji, widzów, kontekstów, kontynuuje lot, który rozpoczął spektakl, prowadzi jego odbiór w różnych, często niedostępnych widzom teatralnym kierunkach. Warto więc rozważać rejestrację niejako autonomicznie, poza jej statusem dokumentu czy zapisu. W konsekwencji przesunie się też znacząco definicja teatru, który z efemerycznego zdarzenia na scenie zmienia się w medium dysponujące własnymi mechanizmami archiwizacji, zapisu i pamięci. W performatywnej i nieustannie performowanej historii *Umarłej klasy* jest ona wciąż aktualna, a rejestracja Wajdy jest jednym z wciąż aktualizowanych epizodów tej niekończącej się, nieliniowej i wielokierunkowej historii.

DOROTA SOSNOWSKA

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych w latach 2012-2016.

¹ M. Stangret-Kantor, A. Wajda, N. Zarzecka, P. Kłoczowski, J. Palikot, F. Chodźiewicz, M. Dziewulska, „*Umarła klasa*” *Tadeusza Kantora w filmie Andrzeja Wajdy i „Kadysz” Jana Kotta. Zapis ze spotkania w Galerii Zachęta*, „Konteksty” 2008, nr 2, s. 53.

² K. Puzyna, A. Wajda, T. Rózewicz, *O Umarłej klasie*, „Dialog” 1977, nr 2, s. 137-138.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 139.

⁷ R. Schneider, *Performans pozostaje*, tłum. D. Sosnowska, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska i T. Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej – Instytut Teatralny im. Z. Raszeńskiego – Komuna Warszawa, Warszawa 2014, s. 23.

⁸ Tamże, s. 34.

⁹ R. Schneider, *It Seems As If... I Am Dead: Zombie Capitalism and Theatrical Labor*, „TDR: The Drama Review” 2012, nr 4, s. 150-151.

¹⁰ A. Wajda, *Kino, moje przeznaczenie (4)*, „Dialog” 1987, nr 3, s.

¹¹ M. Stangret-Kantor i in., dz. cyt., s. 57.

¹² Sformułowanie Rebeki Schneider z wykładu *Performance and Documentation. Acting in Ruins and the Question of Duration*, 25.04.2014, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

¹³ M. Stangret-Kantor i in., dz. cyt., s. 49.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ G. Niziołek, *Polski teatr zagłady*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej/Instytut Teatralny im. Z. Raszeńskiego, Warszawa 2013, s. 408-409

¹⁶ Tamże, s. 412.

¹⁷ Tamże, s. 414.

¹⁸ M. Stangret-Kantor i in., dz. cyt., s. 49.

¹⁹ Tamże, s. 57.

²⁰ G. Niziołek, *Polski teatr zagłady*, dz. cyt., s. 418.