

Mateusz Kanabrodzki, KAPŁAN I FRYZJER. ŻYWIOŁ MATERIALNO-CIELESNY W UTWORACH GEORGA BÜCHNERA, WITOLDA GOMBROWICZA, MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO, HELMUTA KAJZARA. (Indeks: Piotr Sitkiewicz). (Gdańsk 2004). Słowo / Obraz Terytoria, ss. 372. „Przygody Ciała”.

Rozważania, jakie proponuje Kanabrodzki, doskonale wpisują się w popularny w kulturze nurt koncentrujący swoją uwagę na ciele. Myślę tu chociażby o dramaturgii brutalistów. Jednak to nie świat psychopatycznego doktora Tinkera jest dla badacza bezpośrednią inspiracją, tę ostatnią znajduje on znacznie bliżej, bo u Rolanda Barthes’a, w jego rozumieniu tekstu.

Przypomnijmy, Barthes przeciwstawia tekst – dziełu. To ostatnie ściśle związane jest z autorem – jego ojcem i właścicielem w każdym tego słowa znaczeniu. Tylko autor zna inspiracje, które mu przyświecały, gdy tworzył. Zadaniem społeczeństwa jest zagwarantowanie pisarzowi praw rządzących relacją między nim a dziełem. Tekst natomiast rodzi się wraz ze „śmiercią” autora. Dzieło staje się tekstem poprzez uniezależnienie się od autora, tę swoistą wolność nadaje mu czytający. Cechą tekstu jest to, że nieustannie odsyła do innych kodów, jest nieustannie dynamiczny, nieustannie wytwarzany. Tekst stanowi „mozaikę cytatów”, „polifonię głosów”. Tłumaczy to Kanabrodzkiego z niekiedy daleko odnajdywanych inspiracji interpretacyjnych. Kolejną, bodaj najistotniejszą kwestią w aspekcie wypowiedzi badacza jest to, że tekst czyta się i pisze ciałem. Ciało, które cierpi, czuje ból, głód, zajmuje określoną pozycję, zmusza do przerwania lektury (pisania); asocjacje, wspomnienia, zmysłowe doznania dyktują sposób czytania. Czytamy, czasem bezustannie przerywając lekturę, nie z powodu znużenia, ale z powodu nawału idei, czyli – jak to lapidarnie określił Barthes: „czytamy podnosząc głowę nad książki”¹. Nasze ciało, zdaniem Barthes’a, ma pracować w czasie czytania, odpowiadać na sygnały z tekstu dochodzące. Jeżeli jednak te sygnały nie są jednoznaczne lecz – jak wyjaśnia Markowski we wstępie do swego przekładu *S/Z* – „wybuchają i rozbryzgują się na wszystkie strony, to ciało, nasze ciało, ciało czytające nie może być ostatecznie zwornikiem sensu, siecią, w którą wpadają wszystkie okruchy, odpryski znaczeń. Czytać bowiem to wydawać się na łup znaków, otwierać się na pracę nieskończonych kodów. Czytający przestaje być podmiotem lektury i przekształca się w jej scenę: ciało i świadomość przenikają asocjacje, cytaty, aluzje, fragmenty innych tekstów”. A za Barthes’em powtarza Markowski: „Tak »jak *augur*, który znaczy końcem kija wymyślony prostokąt, aby obserwować w nim wedle określonych reguł lot ptaków, tak komentator kreśli w tekście strefy lektury, by obserwować w nim wędrówkę sensów, rozkwitanie kodów, przebieg cytatów«”².

¹ Zob. M. P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*. Wstęp w: R. Barthes, *S/Z*. Przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska. Warszawa 1999, s. 28.

² *Ibidem*, s. 30.

Ta Barthes'owska relacja między autorem a czytelnikiem umiejscawia zainteresowania badawcze Kanabrodzkiego w perspektywie ciała, zamykając perspektywę metafizyki. Założenie autora *S/Z*, iż wypowiedź literacka jest ekspresją piszącego ciała, pozwala spojrzeć na *Woyzecka* Büchnera, *Ślub* Gombrowicza, poezjo-prozę i dramaty Białoszewskiego, *Włosy błazna* Kajzara przez najdosłowniej pojęty pryzmat teatru. Wprowadzone przez interpretatora pojęcie „dotykowiska” zakreśla ramy „wymyślonego prostokąta”, poza które wyrzuca się wszelką duchowość przynależną „widowisku”.

Pomysł na tytuł zrodził się, jak można przypuszczać, z kilku elementów. Po pierwsze, jest on nawiązaniem do szkicu, jaki pod koniec lat pięćdziesiątych Leszek Kołakowski ogłosił w miesięczniku „Twórczość”³. Do kanonicznego już, antagonistycznie przez autora *Mysli wyszukanych* skonstruowanego duetu kapłana i błazna Kanabrodzki dorzuca figurę trzecią – fryzjera. W niej widzieć chce rozgrywający się współczesny teatr.

Zdaniem Kołakowskiego, niemal każda epoka historyczna osadza swą kulturę umysłową na ciągłych spięciach między filozofią utrwalającą absolut a filozofią absolut kwestionującą. Kapłan – tłumaczy autor szkicu – „jest strażnikiem absolutu i tym, który utrzymuje kult dla ostateczności i oczywistości zawartych w tradycji”⁴. Kapłan nie kulturuje przeszłości widzianej przez pryzmat terażniejszości. Przeszłość przechodzi niejako poza siebie, przechodzi w terażniejszość w formie niezmienionej.

O ile kapłan utrwała, błazen demaskuje, podważa i rozkłada wszystko, co wydaje się stabilne, konstytutywne, naoczne, racji dopatruje się w absurdach. Błazen cechuje stały wysiłek wkładany w wynajdywanie racji przeciwstawnych, jest z natury swej dialektyczny. Podważa to, co jest, nie z upodobania do przekory, ale z potrzeby dynamizmu, z niechęcią do ustabilizowanego świata. „W świecie, gdzie na pozór wszystko się stało, jest ruchem wyobraźni, a stąd określa się również przez opór, który musi pokonać”⁵.

Odnaleziony przez Kanabrodzkiego fryzjer to „wytrawny dotykacz, rzemieślnik ciała”, który „tak samo często zakłada maskę błazna, jak i kapłana” (s. 21). Odkrył go w zasłyszonym w filmie Krzysztofa Miślaszewskiego *Ja-mistrz* zdaniu Tadeusza Kantora: „Aktor to niemal stwórca, a równocześnie fryzjer” (cyt. na s. 5), jego rodowód wywiódł z historii widowisk.

Od wieku XVI zabiegi wykonywane przez cyrulików, dentystów, golarzy, chirurgów, balwierzy kojarzono ze sceną teatralną. Uliczni felczerze wykorzystywali podstawowe środki teatralne, aby przekonać wątpiących do swoich usług. Dlatego bardzo często towarzyszyli im przeróżni komedianci, mający zabawiać widzów śpiewem, muzyką, tańcem. Z drugiej strony, aktorzy komedii *dell'arte* szukali inspiracji w dokonaniach ulicznych chirurgów. Zdaniem Kanabrodzkiego, tak silne przenikanie się sztuki cyrulika ze sztuką teatru związane jest z utrwalonym w świadomości magicznej przekonaniu o maniczności obu tych zawodów, ich swoistej ambiwalencji. W manę (czyli nadprzyrodzoną energię pozwalającą wpływać na świat materialny) wyposażona jest każda rzecz, która wymyka się systemowi prostych kwalifikacji binarnych. „Zrozumiałe więc, że osoby utrzymujące wzmożony kontakt z substancjami pochodzenia cielesnego, należącymi i nienależącymi do ciała – rzeczy dla człowieka pierwszorzędnej, a zatem w wyjątkowy sposób symbolicznie doposażonej – mogą być uznane za nosicieli tej mocy”. Natomiast „aktor to ktoś, kto zaciera granice między tym, co indywidualne, a tym, co społeczne”. I jak dalej objaśnia Kanabrodzki za Jeanem Duvignaudem: „Jest przeto [aktor] »potężnym ośrodkiem emocjonalności ucieleśniającym zbiorową wolę gromadzenia się i działania«. *Mana* zaś [...] to siła generowana społecznie. Przerasta człowieka, ale rodzi się między ludźmi. Stanowi siłę nadnaturalną, lecz zarazem immanentnie społeczną” (s. 9). *Mana* alienuje. Ak-

³ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen. Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia*. „Twórczość” 1959, nr 10.

⁴ *Ibidem*, s. 82.

⁵ *Ibidem*, s. 83.

tor, by móc przedstawić najbardziej powszechne zachowania, musi zostać wykluczony z ogółu, pozostać z boku. Między immanencją, którą reprezentuje, a transcendencją konflikt jest nieunikniony. *Mana* przeistacza się w czarną magię. Jej nosiciele: prostytutki, oberżyści, akrobaci, kuglarze, linoskoczkowie, golarze, łaźiebnicy, chirurdzy stają się członkami *familiae diaboli* zepchniętymi na margines życia społecznego. W tym konflikcie Kanabrodzki staje po stronie aktora. Jego propozycja teatru to teatr pozbawiony metafizyki.

W ostatnich latach na nowo związki pomiędzy zabiegami naruszającymi graniczną sferę ciała a teatrem opisał Desmond Morris. Stara się on udowodnić, że we współczesnej kulturze dotyk został silnie zdeprawowany, troszczymy się o własną nietykalność, bo wsząd otacza nas tłum. Z drugiej jednak strony, potrzeba dotyku jest cechą nadaną nam z przyrodzenia. Współczesny człowiek, aby ją zaspokoić, udaje się do zawodowych dotykaczy. U Morrisa alegorią dotyku staje się fryzjer i, jak dodaje Kanabrodzki: „Funkcję tę dzieli z aktorem” (s. 13). Aktor jako kapłan dotyku (jego narzędzie pracy to ciało) jest fryzjerem dotykowiska. Widowisko staje się dotykowiskiem.

Antagoniści Kołakowskiego, obaj w równej mierze, dokonują gwałtu na umysłach. Kapłan wyznaczając granice katechizmem, błazen – szyderstwem. Fryzjer, rzecz jasna bliższy błaznowi, tyranem umysłu nie jest dzięki ciągłej możliwości zmiany roli. W nim święte miesza się z kłamliwym. Święte – nadmieńmy koniecznie – materialne. Kapłan Kanabrodzkiego nie jest kapłanem Kołakowskiego, choć jego rola wydaje się podobna: ma wyrównywać napięcie w układzie, włączać w formę to, co jest dezintegrowane przez fryzjera. Działa tak jak starożytny kapłan wspomniany przez Barthes’a.

Maria Jaczynowska, opisując rolę augurów, powiedziała: „Pierwotnie wrócono z lotu ptaków drapieżnych: orłów i sępów. [...] Wobec trudności przywołania »na zamówienie« drapieżnych ptaków, które trudno było zobaczyć w coraz większym mieście, zastąpiły je kury. Trzymano je w klatkach i obserwowano, w jaki sposób jadły pokarm. Jeżeli czyniły to z apetytem, był to dobry znak. Prawdopodobnie augurowie dość często głodzili kury, aby uzyskać następnie pomyślny wynik auspicjów. [...] Przyjęto jednak zasadę, że *auspicium* nie dostrzeżone nie ma znaczenia. Miało to ograniczyć nadużycie cudownych znaków, które mogły przeszkodzić w podjęciu ważnych politycznych decyzji”⁶. Dla kapłana u Kanabrodzkiego, tak jak dla augura, absolutnie nie jest nadrzędny, nadrzędna jest materia.

W znaczeniu przenośnym augur to człowiek uważający się za wyrocznie w jakiejś dziedzinie⁷, jest więc samozwańcym kapłanem. Ów samozwańczy kapłan nasuwa Kanabrodzkiemu skojarzenie z epistolograficzną powieścią Andrzeja Falkiewicza *Ledwie mrok*, której analiza stanowi podsumowanie jego własnych wypowiedzi. W powieści poznańskiego filozofa korespondencję wymieniają między sobą: on – zastygający „w figurach mędrca, spowiednika, nauczyciela, mistrza” (s. 286), jak charakteryzuje go Kanabrodzki, bo sam bohater nigdzie swego zawodu bezpośrednio nie ujawnia, i ona – gdy ją poznajemy, jest pacjentką szpitala, sparaliżowaną po kolejnym w jej życiu wypadku. Pisze mu o sobie, ale siebie nie opisuje: „Każdą jednoznaczność topi w brei maniackalnego słowotwórstwa. Podążając za zapoznanym intencjonalnym sensem podstawowych wyrażen, grzęźnie w heideggerowskim etymologicznym stylu. Próbuje poszerzyć pojemność standardowego słownika, godzi się na dryf poza granice elementarnej komunikatywności. Zamiast oczekiwanego, koherentnego obrazu siebie przesyła mu rapsodyczny, postrzępiony, najeżony panerotyczną perwersją »Ja-tekst«” (s. 286). On za wszelką cenę chce z całej tej magmy wytworzyć sobie jej obraz, prawdę o niej, chce zakreślić jej granice, chce ją „scalić, uspołnić, zintegrować” (s. 286).

Kanabrodzki mówi o nim: „On jest pisarzem, filologiem, krytykiem literackim, znawcą teatru, filozofem kultury wyżywającym się w intelektualnej bufonadzie” (s. 285). On, rozpoczynając kolejny list do niej, pisze: „Przybywam wprawdzie niekiedy w poczuciu wiel-

⁶ M. J a c z y n o w s k a, *Religie świata rzymskiego*. Warszawa 1987, s. 45–46.

⁷ Zob. *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Red. S. D u b i s z. T. 1. Warszawa 2003, s. 148.

kiej misji i przy dobrym humorze mógłbym od biedy zwać się kapłanem, ale księdzem, Droga Pani, bym się na pewno nie nazwał”⁸. Ona, wstrzymując wymianę listów, nazywa go „czarnym kapłanem”⁹. Ona od zawsze związana była z teatrem, jednak swój autorski teatr stworzyła zupełnie odmiennymi środkami niż te, które widziała na scenie, i te, których uczono ją w PWST. W szpitalu „odkryła nowe, ekscytujące, dziewicze terytorium teatru” (s. 288).

Bohaterka Falkiewiczza i sam Kanabrodzki budują swój pomysł teatru i odbioru sztuki obok audiowizualnej koncepcji kultury. Autor *Kapłana i fryzjera* mówi o „dymisjonowaniu prymatu spojrzenia na korzyść dotyku” (s. 23). Opozycja między tymi dwoma ujęciami, jeżeli w ogóle istnieje, nie jest ostra, zdają się one w pewnym sensie uzupełniać. Jest to w jakimś stopniu kolejny etap w ewolucji odczytywania kodów kultury. Maryla Hopfinger, analizując cechy kultury audiowizualnej, podkreśla, że włączyła ona w krąg swego zainteresowania potoczne zachowania ludzi, czego nie czyniła kultura werbalna¹⁰.

Kanabrodzki rozwija to stwierdzenie. Potoczne zachowania nie są odbierane tylko jako fakty kultury – kodowane i poddawane interpretacyjnej analizie, ale w przytoczonych przez niego utworach codzienność jest impulsem rozpalającym wyobraźnię, „codzienne czynności zyskują nagle soczystą świeżość epifanii. Wybuchają w całej jaskrawości. Byłe drobiazgi stają się elementarnym faktem egzystencjalnym” (s. 290). Zmienia się optyka oglądu, która jest bliska filmowemu zbliżeniu, pozwala to owe drobiazgi – w sensie dosłownym, badać. Kanabrodzki w rozdziale podsumowującym przywołuje film nakręcony przez bohaterkę Falkiewiczza, którego akcja rozgrywa się pomiędzy dziesięcioma palcami dłoni poddawanych manikiurowi. Takiej optyki poznania doszukuje się w analizowanych przez siebie utworach. Perspektywa poznania właściwa Dziewusi Falkiewiczza jest jego perspektywą. W tym układzie teatr realizuje się w bachtinowskiej strefie niczyjej, tak samo zewnętrznej, jak i wewnętrznej, podmiotowej i przedmiotowej jednocześnie. Na pograniczu ciała i świata. W strefie zdominowanej przez „żywiół materialno-cieleśny”, w strefie nazwanej przez Kanabrodzkiego „dotykowiskiem”. U Białoszewskiego to pogranicze ewokowane jest przez szpitalny ustęp, powstaniowe latryny w *Pamiętniku*, zgagi i bóle wątroby, sztuczne zęby. Optyka filmowego zbliżenia dokonuje się w twórczości Białoszewskiego dosłownie, poprzez filmiki¹¹. Widzenie kadrem – jak komentuje Kanabrodzki – „pozwalalo na wyodrębnienie szczegółów, obserwacje tego, jak na siebie wzajemnie oddziałują” (s. 191).

Jak sądzi badacz, Gombrowicz ujmuje to pogranicze w fetysz dotyku, który ma moc nadawania Formy.

W świecie przedstawionym *Woyzecka* pogranicze obrazują przywoływane na różne sposoby włosy. Zdaniem Kanabrodzkiego, są one w tym „sprawozdaniu o ludzkiej namiętności” znakami nadchodzącej tragedii. Nieco tylko mniej doniosłą rolę pełni fekaliczny brud i rodzące się z niego robaki, pająki, myszy, żaby. Wszystkie te pograniczne substancje absorbują bodźce lękowe, wróżą rozpad „ja”, „dyskredytują tożsamość opartą na dychotomicznej klasyfikacji, kwestionują odpowiedź na podstawowe pytanie: Czym jestem ja w odróżnieniu od reszty świata i gdzie są moje granice?” (s. 54).

Ciągłe przenikanie się obrzeży ciała i świata we *Włosach błazna* Kanabrodzki charakteryzuje następująco: „Utwór ten nie zakłada w zasadzie innego kanału percepcyjnego niż inscenizacja, choćby miała być to tylko inscenizacja na planie wyobraźni. Kajzar wyraźnie

⁸ A. Falkiewicz, *Ledwie mrok*. Wrocław 1998, s. 56.

⁹ *Ibidem*, s. 485.

¹⁰ Zob. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*. Warszawa 1985. Zob. też tej autorki: *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*. Warszawa 1997.

¹¹ Warto nadmienić, że w ostatnim czasie *Sny pięciu osób*, bo taki tytuł nosiły filmiki realizowane na Żoliborzu, ujrzały światło dzienne. Namacalnym dowodem jest dokument Piotra Morawskiego *W pobliżu Mirona*, który miał swoją premierę 20 XII 2004 w warszawskim kinie „Muranów”.

o tym uprzedza. Nazywając *Włosy błazna* sztuką teatralną, zachęca: »można ją czytać głośno lub cicho dramatyzować wyobrażać sobie projektować na każdym dowolnym kawałku sceny nawet na własnym ciele za kurtynami powiek i warg na powierzchni skóry« (s. 232)¹².

Miejsce, w którym dokonuje się badanie rzeczywistości, najjaskrawiej skonstruował, zdaniem Kanabrodzkiego, Falkiewicz. Na wpeł obumarłe ciało Dziewusi część utraconego czucia oddaje światu. Użyźnia go swą krwią, potem, ropą, śluzem. Z drugiej strony, „jest ciałem, które materię świata zewnętrznego wykorzystuje jako swoją pierwszą, przed-słowną, jeszcze niemą reprezentację” (s. 292).

Poznanie dokonuje się na poziomie, który z reguły spychany jest na margines, często nie podlega nawet zastanowieniu, tak jak obcięcie paznokcia czy poruszenie małym palcem dłoni. Bohaterka Falkiewicza „Patrzyła jak urzeczona, kiedy lewy kciuk i »kciuk« (L1 i »L1«) zaczęły ożywiać prawy serdeczny, ten dotychczas cichutki P4, wzruszająco niemy, a potem, bardziej już wychylony, na zgiętym nadgarstku w »nadgarstku«, dotknął P1, drugiego kciuka i pochylał nim łagodnie, kłonił go, głaskał po opuszku, zahaczał paznokciem o jego kruchy paznokieć – a wtedy solidarnie prostowały się oba”¹³.

Metafizyki tu nie ma, bo jesteśmy na samym początku poznania materialnego (czy materialowego). Na antypodach ciała i świata, w teatrze dotyku, w którym świat wrasta w ciało poprzez codzienną krzątanię. „Ciało i świat stają się członami tej samej cielesnej metafory – wzajemnie siebie określając, wytwarzają sens” (s. 291). Brak metafizyki w proponowanej przez Kanabrodzkiego koncepcji sztuki to konsekwencja współlistnienia człowieka z naturą. To współlistnienie jest swoistą grą obydwu elementów, która staje się procesem przyrody, odbywającym się na zasadzie wzajemnej wymiany nie związanej z żadnym celem.

Hopfinger w rozważaniach o kulturze współczesnej osłabia ostre przeciwstawienie natury i kultury, zwraca uwagę na coraz częściej od połowy XX w. podejmowane pytanie o ingerencję tej ostatniej w naturę. Dodaje jednak, że „po doświadczeniach teorii symbolicznych, teorii o znakach i znaczeniach kwestia samej kultury, jej opisu zajmuje miejsce centralne. Osłabia to może sam rdzeń przeświadczeń dualistycznych, nie musi jednak unieważniać ich konsekwencji”¹⁴.

Kanabrodzki, chcąc badać pogranicze kultury i natury, wzajemne przenikanie się żywiołu ciała i materii, musi tę opozycję maksymalnie zniwelować. W jej osłabieniu idzie znacznie dalej, niż proponuje to Hopfinger. W sukurs przychodzi mu Bachtin ze swoim groteskowym obrazem ciała pochłaniającego świat i będącego przez świat pochłanianym. Do bachtinowskich na wskroś skarnawalizowanych substancji, takich jak mięso, kał, moc – pochodnych „wypukłości i odrośli” odznaczających się tym, „że właśnie w nich przełamują się granice pomiędzy dwoma ciałami oraz między ciałem i światem; tu zachodzi wzajemna wymiana i orientacja”¹⁵ – autor dorzuca także inne odpadki cielesne, np. włosy, paznokcie, zęby.

Kanabrodzki w żywioł materialno-cielesny, w swoje dotykowisko wprowadza na równych prawach porządek zabawy i rytuału. Ciało otwierające się na świat, empatyczne, partycypujące w bycie, ciało swobodnie przenikające granice między różnymi sferami rzeczywistości to ciało z porządku zabawy, które przynależy władzy błazna; „aspekt ciała nieustannie dyscyplinowanego, regulowanego, poddanego rytualnym zabiegom separującej od świata indywiduacji” (s. 20) zdominowany jest przez kapłana. Fryzjer, który najbar-

¹² *Włosy błazna* Kajzara, z których pochodzi przytoczony przez Kanabrodzkiego cytat, są niemal w całości pozbawione interpunkcji.

¹³ Falkiewicz, *op. cit.*, s. 339.

¹⁴ Hopfinger, *op. cit.*, s. 18.

¹⁵ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais 'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniowie. Kraków 1975, s. 437.

dziej Kanabrodzkiego interesuje, panuje nad obydwojma porządkami. Należy jednak zauważyć, że badacz świadom jest, iż opozycja między ciałem a światem, kulturą a naturą nigdy nie może zostać do końca zniwelowana. Opowiadając o Dziewusi Falkiewicza, mówi: „Za jej sprawą świat nabiera cielesności. Chce czuć, że jest odczuwana, tak jak czuje, że jest czuta, gdy palcem pociera o palec. Pragnie partycypować w mięsie świata i czuć, że świat partycypuje w mięsie, którym sama jest. Ale jej przypadek uzmysławia, że taki totalny chiazm nie jest możliwy, że stanowi ideę całkowicie utopijną” (s. 291).

Powróćmy jeszcze na chwilę do metafory tytułowego fryzjera. Z jednej strony, realizuje ją Kanabrodzki na poziomie aktor-widz, przywołując zdanie Kantora, o czym już wspominaliśmy, z drugiej – dopatruje się tej figury w świecie przedstawionym utworów. Próbuje przeanalizować – jego zdaniem najbardziej złożoną i nasyconą symbolicznie scenę *Fragmentu dramatycznego* Büchnera – zabójstwo Marie. Rozkładając tę partię tekstu na elementy, dochodzi do artaudowskiego Teatru Okrucieństwa, który stanowi fundament owej sceny. Oczyszczenia dokonuje Woyzeck na Marie. Przywołując bogato udokumentowaną tradycję tarantyzmu, Kanabrodzki udowadnia, że żołnierski fryzjer nie zabija kochanki, ale dręczącego ją potwora. Wskazuje równocześnie na złożoność tego aktu, gdzie w jedno spajają się Eros i Tanatos. Jest kapłanem tarantystycznego kultu, który przywrócić pragnie stare normy, i jednocześnie powrotu tego dokonać może tylko poprzez zanegowanie podstawowego prawa – prawa do życia. Woyzeck to stopiony w jedną osobę kapłan i błazen. Jest jednak równocześnie aktorem w stworzonym na swój sposób spektaklu oczyszczenia, który nazwany został w 1932 r. Teatrem Okrucieństwa, czyli, jak chce tego Kantor, jest niemal stwórcą i fryzjerem jednocześnie. Ta prosta definicja daje się przyłożyć również do bohatera *Ślubu* Gombrowicza, który sam wyreżyserował i zagrał sen. Henryk ukształtował w ten sposób widowisko z pogranicza rzeczywistości i oniryczności, zrealizował sen-spektakl. Zdaniem Kanabrodzkiego, wykreowanie tej swoistej sytuacji performatywnej jest możliwe dzięki grze, jaka toczy się między kapłaństwem Henryka w kościele ziemskim, które przez Formę uspołnia pozbawioną reguł rzeczywistość oniryczną, a błazeństwem, będącym bezustanną próbą dezintegracji. Nośnikiem błazeństwa jest tu przełamanie abstraktu Chrystusowej ofiary w zaprojektowanym przez Henryka samobójstwie Władzia.

Aktor z *Włosów błazna* realizuje swoje przedstawienie wszędzie, tak jak Kajzar swoje londyńskie happenings, gdzie teatrem stawało się całe miasto. Bohater sztuki jest więc stwórcą, który swej kreacji dokonuje w obcej przestrzeni, a jednocześnie fakt przeniesienia poza teatr nadaje mu cechy fryzjera. A fryzjer Kanabrodzkiego? Polimorficzna jaźń, która mówiąc rozpada się na szereg równorzędnych egzystencji, jest, zdaniem autora książki, powieleniem trójczłonowej struktury postaci błazna zaproponowanej przez Szekspira w *Śnie nocy letniej*. W tę nową konstrukcję wbudował Kajzar ciągle spięcia, walkę między dyscyplinowaniem a przełamywaniem wszelkich norm – jest to główna zasada zmian, jakim ulega bohater sztuki.

Analizując utwory Białoszewskiego, Kanabrodzki rozpoczyna od teatralności, która jest nadrzędną cechą życia poety. W ten sposób stawia go w jednym rzędzie z Woyzeckiem, Henrykiem i bohaterem (bohaterką) Kajzara. Następnie, na przykładzie m.in. motywu fryzjera pokazuje, jak u autora *Pani Koch* kapłańskie miesza się z błazeńskim. Kanabrodzki analizuje wizytę poety u fryzjera opisaną w *Pamiętniku*, która wyniesiona zostaje do rangi rytuału postrzyżyn. Z pozoru taka sama wizyta nakreślona w *Zawale* i skojarzona przez poetę z *Zuzanną w kąpielni*, a w analizie badacza wzbogacona o uwagi dotyczące aktu i obsceny, staje się błazenadą. Obscena jest bowiem wszelką cielesnością waloryzowaną negatywnie, zacierającą granice między podmiotowością a przedmiotowością. Białoszewski obscenę wyprowadza z cienia.

Przyjęta przez Kanabrodzkiego perspektywa oglądu rzeczywistości powoduje, że relację między człowiekiem a światem bada on z perspektywy jednostki ludzkiej, a nie z punktu widzenia jakiegoś szerszego układu. Co za tym idzie, swojego pomysłu na teatr i sztukę

nie wiąże on z teatrem wywiedzionym choćby z religii starożytnych oraz ze średniowiecznych kultów. Nie chodzi tu o budowanie dramatu poprzez relację z drugim człowiekiem. Ów pomysł na teatr to teatr, podobnie jak ten wymyślony przez Dziewuszę Falkiewicza, swoiście indywidualny, osobowy. Kanabrodzki podaje taką jego definicję: „Głębię samotności, w którą popada ciało, zdradzają jego paroksyzmy, kiedy Infantka wyje z cierpienia albo z rozkoszy. Paradoksalnie, gdy gesty ciała osiągają najwyższą nadwyżkę semiotyczną, są najbardziej redundantne – nadsymboliczne; teatr, który kreują, najszczelniej izoluje się od obmywających go strumieni życia społecznego” (s. 298–299).

Powstaje swoista ontogeneza teatru. Zupełnie innym problemem jest, czy teatr tak skonstruowany da się zrealizować na scenie. Czy jest to jednak teatr najbardziej pierwotny? Zdawałoby się, że tak. Dotyk istnieje przecież od zarania ludzkości. Jednak aby coś nowego mogło zaistnieć w sferze kultury, musi być najpierw uświadomione. Okazuje się, że uświadomienie pogranicza ciała i świata jako teatru przychodzi w chwili dramatycznego osłabienia więzi międzyludzkich i zdaje się być konsekwencją takiego stanu kultury *sensu largo*.

Trudno nie zauważyć fascynacji Kanabrodzkiego Falkiewiczem, przejawiającej się już choćby w tym, że analizę jego powieści uczynił podsumowaniem własnych spostrzeżeń. Również przyjęte przez badacza rozumienie Teatru Okrucieństwa nosi wiele znamion rozważań autora *Istnienia i metafory*. Oprócz Falkiewicza i Artauda przyświecają Kanabrodzkiemu dwa jeszcze nazwiska: wspomniany już Bachtin oraz Barthes.

Dokonane przez Kanabrodzkiego interpretacje utworów ujęte są w perspektywie teatralnej, pozwala mu to na wyeksplikowanie własnych pomysłów interpretacyjnych. Czy jednak przyjęta przez autora optyka teatru tylko do niego ogranicza jego rozważania? Nie. Jan Błoński we wstępie do *Teatru i jego sobowtóra* zauważa, że dla Artauda widowisko jest pierwowzorem wszelkiej sztuki¹⁶. Twórca Teatru imienia Alfreda Jarry’ego jest patronem rozważań Kanabrodzkiego, można więc powiedzieć, że i ten ostatni poprzez teatr mówi o sztuce w ogóle.

Izabela Tomczyk

(Uniwersytet Warszawski –
University of Warsaw)

Abstract

The book by Mateusz Kanabrodzki under revision is an attempt to find a new key of interpretation to texts by Georg Büchner, Witold Gombrowicz, Miron Białoszewski and Helmut Kajzar. The researcher focuses on the issue of touch and border space between the body and the world, which becomes for him a certain theatre.

¹⁶ J. Błoński, *Artaud i teatr magiczny*. Wstęp w: A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*. Przeł. ... Warszawa 1978, s. 18.