

## Mit (?) Umarłej klasy

### Abstrakty wystąpień

#### **Paweł Stangret, Rola dokumentacji spektaklu w tworzeniu mitu *Umarłej klasy***

W swoim wystąpieniu chciałem skoncentrować się na dokumentacji związanej ze spektaklem Tadeusza Kantora, zwłaszcza jego filmowymi realizacjami. Głównie skupię się na najśłynniejszej rejestracji dokonanej przez Zespół Filmowy „X” w reżyserii Andrzeja Wajdy. Film ten jest istotny zwłaszcza z perspektywy dzisiejszego widza (a także osoby poznającej historię teatru), ponieważ w dużej mierze wpływa na mitologizację tego spektaklu. Zbliżenia na twórcę i dyrygującego Kantora wpływają na utrwalenie mitu Kantora-demiurga, a jednocześnie performer (choć od tego terminu artysta się odżegnywał). Warto porównać również ekranizację Wajdy z innymi nagraniami przedstawienia.

Filmowe doświadczenie Wajdy każe wprowadzić reżyserowi elementy plenerowe, które – dzisiaj to widać ewidentnie – są próbą kształtowania znaczeń. Chodzi przede wszystkim o kontekst Schulzowski, a także o krakowskie tło spektaklu, a także twórczości i osoby samego Kantora.

Drugim istotnym elementem jest manifest *Teatr Śmierci*, który otwiera kolejny „etap” w teatralnym rozwoju Kantora. To istotne zwłaszcza dzisiaj, kiedy *Umarłą klasę* traktuje się jako przełom w estetyce scenicznej Cricot2, którą to tezę dopiero zakwestionował Grzegorz Niziołek.

Kolejnym składnikiem mitotwórczej roli dokumentacji jest słynna recenzja Konstantego Puzyny *My umarli*, do której przyłgnęło określenie, że pomogła w karierze spektaklu. W dużej mierze zrodziła ona sugestię interpretacji spektaklu przez *Traktat o manekinach* Brunona Schulza.

Te wszystkie elementy tworzą mitologizację spektaklu. Dziś trudno oddzielić w recepcji analizę samego przedstawienia, a jednocześnie nie uwzględniać kontekstu tej dokumentacji. Jest to istotne zwłaszcza w procesie dydaktycznym, kiedy *Umarłą klasę* omawia się w kontekście historii teatru. Pozostaje pytanie, na ile możliwe jest oglądanie spektaklu z pominięciem recepcji. Istotna jest również kwestia, kto i w jakim momencie kształtował kontekst spektaklu, jego „dokumentację”, która dziś wydaje się organicznie związana z dziełem.

#### **Julia Nawrot, *Umarła klasa w Hiszpanii: historia, recepcja i dziedzictwo***

*Umarła klasa* nie była pierwszym spektaklem Tadeusza Kantora pokazanym w Hiszpanii, ponieważ Cricot 2 zadebiutował na Półwyspie Iberyjskim w 1981 *Wielopolem, Wielopolem*, jednak informacje o międzynarodowym tournée pierwszej produkcji Teatru Śmierci pojawiły się w hiszpańskiej prasie już w 1977 roku. Od pierwszej wizyty w Madrycie na początku lat osiemdziesiątych, a nawet wcześniej za sprawą międzynarodowych festiwali, Kantor fascynował hiszpańskich krytyków i twórców teatralnych, którzy z niecierpliwością wyczekiwali prezentacji *Umarłej klasy* jako seansu, który nikogo nie pozostawiał obojętnym.

*Umarła klasa* przyjechała do Hiszpanii trzykrotnie, w latach 1983 i 1984 podczas drugiej i trzeciej wizyty Cricot 2, a także w 1991 już po śmierci Kantora, i została zaprezentowana publiczności w siedmiu różnych miastach, co odbiło się echem w hiszpańskiej prasie codziennej oraz specjalistycznej. Niniejszy referat ma na celu przybliżenie recepcji tego spektaklu na Półwyspie Iberyjskim oraz jego wpływ na hiszpańskich twórców teatralnych, jak również ślad odcisnięty w innych dziedzinach sztuki.

## **Joanna Ostrowska, *Umarła klasa* jako quasi dokument. Obok mitu**

Tadeusz Kantor wiele opowiadał o inspiracjach do stworzenia *Umarłej klasy*. Podkreślał wagę doświadczenia, jakim było oglądanie przez okno opustoszałej z powodu wakacji szkolnej sali. Choć spektakl w twórczości Kantora przynależy do okresu Teatru Śmierci, to bardzo długo owa „śmierć” traktowana była przede wszystkim jako doświadczenie egzystencjalne, świadectwo przemijania, dla którego wydarzenie historyczne, jakim była Wielka Wojna stanowiło tło, mające podkreślić wiek „uczniów” zasiadających w ławkach. Skojarzenia z Drugą Wojną Światową pojawiają się w podtekście, na zasadzie asocjacji. W wielu spektaklach Kantora jako synonim wojny pojawiała się właśnie ta, którą przeżył we wczesnym dzieciństwie, a nie jako dorosły już człowiek. Czy taka ucieczka w historię była równocześnie próbą zakamuflowania własnych przeżyć albo historii, które do niego docierały?

W 1972 roku, trzy lata przed premierą *Umarłej klasy* wywiad niemiecki wytropił w Boliwii Klause Barbiego – dowódcę gestapo w okupowanej Francji, który zyskał niesławny przydomek „rzeźnik z Lyonu” i zaocznie już dwukrotnie został skazany na karę śmierci. Najbardziej okrutną zbrodnią, której dopuścił się Barbie była likwidacja domu (oficjalnie dla uchodźców) w którym pochodząca z Warszawy Sabina Zlatin ukrywała żydowskie dzieci z wielu państw Europy. Jedną z sal – zachowaną z oryginalnej szkoły, jaka się tam mieściła – wygląda jak scenografia do *Umarłej klasy*. Nie sposób obecnie stwierdzić, czy Kantor wiedział o zbrodniach i poszukiwaniach Barbiego, jednak w kontekście tego, co wydarzyło się w Izieu (lecz także przecież w wielu miejscach w Europie) taka „umarła klasa” tworzy dla *Umarłej klasy* Kantora kontekst, jaki umieszcza ten spektakl w nurcie, który można by nazwać quasi dokumentem i równocześnie jak najbardziej dosłownie pojmowanym miejscem pamięci, choć w zupełnie innym znaczeniu niż nadał temu określeniu Pierre Nora. Spróbuję umieścić rozważania na temat interpretacji *Umarłej klasy* właśnie w kontekście utrwalania pamięci o dzieciach – ofiarach Drugiej Wojny Światowej.

## **Justyna Michalik-Tomala, *Nie/Ważne historie klasy umarłej***

Można by sądzić, że obecne w *Umarłej klasie* odwołania do historycznych wydarzeń i mitów, poddawane scenicznemu procesowi „niemal wiecznej” repetycji były w pewnym sensie unieważniane, a niekiedy nawet wymazywane. „Historia staje się jakby mniej istotna, czy nawet – nieobecna”, pisał Krzysztof Pleśniarowicz. Można by zatem sądzić, że włączone w lekcje *Umarłej klasy* „momenty z Historii” dobierane były dość przypadkowo i nie miały praktycznie żadnego znaczenia dramaturgicznego, stanowiąc zaledwie pretekst do ogólnej i ponadczasowej refleksji dotyczącej ludzkiej natury. I faktycznie, jedna ze scen *Umarłej klasy* polega na potarzaniu przez uczniów klasy umarłej wyuczonych na pamięć sentencji, słów i pytań. Kantor nazywa te sekwencje „majaczeniami historycznymi”. W swoim wystąpieniu zaneguję aleatoryczność tego doboru i zaryzykuję tezę, że był on świadomy i przez Kantora dramaturgicznie przemyślany.

## **Tomasz Pietrucha, *(Nie)Umarła klasa* – wystawa jako archiwum teatralnego fenomenu**

W ramach wystąpienia chciałabym opowiedzieć o wystawie czasowej *(Nie)Umarła klasa*, prezentowanej w Cricotece od lutego 2025 roku. Ekspozycja stanowi interesujący przykład zwrotu instytucji ku archiwum własnych zbiorów, traktowanemu nie tylko jako zestaw artefaktów, lecz także jako przestrzeń otwartą na reinterpretacje i nowe, artystyczne odczytania. Wystawa koncentruje się wokół obiektów pochodzących ze spektaklu *Umarła klasa* Tadeusza Kantora i obejmuje zarówno oryginalne elementy scenografii artysty – szkolne ławki i

przypisane do nich manekiny – jak i autonomiczne obiekty powstałe na ich kanwie, m.in. *Klasę szkolną. Dzieło zamknięte* czy *Dzieci w ławkach z Umarłej klasy*.

Narracja ekspozycji została uzupełniona o bogaty wybór fotografii dokumentujących spektakl, zestaw recenzji, a także o szczególną wersję rejestracji przedstawienia, powstałą poprzez montaż różnych wariantów jego nagrań. Szczególne miejsce w ramach wystawy zajmuje instalacja Krzysztofa Garbaczewskiego pt. *Ani żywa, ani umarła*, oparta na cyfrowym mapingu sali wystawowej, umożliwiającym odwiedzającym interaktywny kontakt z prezentowanymi obiektami. Centralnym elementem instalacji jest film stworzony przez Garbaczewskiego przy użyciu sztucznej inteligencji, która przetworzyła archiwalne fotografie, generując alternatywną wersję ikonicznego przedstawienia. Film ten funkcjonuje jako specyficzna „dokumentacja” wariantu spektaklu, który nigdy nie został zrealizowany.

Wystawa stanowi interesującą refleksję nad fenomenem *Umarłej klasy* i jego współczesną recepcją. Archiwum spektaklu zostaje tu poddane procesowi artystycznych przekształceń, czyniąc z wystawy nie tylko spojrzenie wstecz, lecz także progresywną propozycję ponownego wejścia w obręb teatru Tadeusza Kantora przez kolejnych twórców i badaczy.

### **Martyna Groth, Mit haptyczny? Ciało, przedmiot, dotyk i postpamięć w *Umarłej klasie***

Czy *Umarła klasa* Tadeusza Kantora, pięćdziesiąt lat po premierze, nadal oddziałuje poprzez ciała, afekty i dotyk, aktywując materialną i somatyczną pamięć widzów oraz ich sensorium (skórę, pamięć mięśniową, zmysł kinestetyczny)? Analizie poddam obecność ciał Uczniów-Staruszków i ich sztucznych, dziecięcych sobowtórów, powrót postaci do wspólnego wszystkim doświadczenia-wspomnienia nauki w klasie, a także performatywność i fakturalno-materialne właściwości przedmiotów szkolnych oraz emocjonalnie naładowanych gestów i sytuacji. Pozwoli to wykazać, że Kantor uruchamiał (i nadal uruchamia) somaestetyczną świadomość odbiorców.

W procesie oglądania rejestracji kantorowskiego spektaklu narracji wizualnej, ciało widza bowiem nie tylko obserwuje, lecz zostaje aktywowane i wciągnięte w proces rozpoznawania, współodczuwania, współpamiętania czy uruchamiania wyobraźni zmysłowej. Przyjrę się szczególnie doznaniom dotykowym z punktu widzenia neurofizjologii czy haptyczności poszerzonej, rozróżniając wrażenia taktylne i haptyczne w relacji do zapośredniczonego medialnie odbioru.

Odwołując się do teorii afektów czy somaestetyki, zaproponuję interpretację *Umarłej klasy* jako formy afektywnej i dotykowej postpamięci. Spektakl działa bowiem nie tylko jako archiwum zbiorowego doświadczenia, ale także jako aktywny proces *embodied remembering*, cielesnego współprzeżywania i reagowania. Zastanowię się także, czy ten rodzaj oddziaływania można określić jako „mit haptyczny” – performatywną, zmysłową formę opowieści, która opiera się na empatyczno-cielesnym rezonansie i somatycznym rozpoznaniu.

### **Katarzyna Fazan, Widma *Umarłej klasy* w *Les Émigrants* Krystiana Lupy jako powroty dramatu żałobnego**

Fascynacja Krystiana Lupy teatrem Tadeusza Kantora miała fazy ukryte i jawne. Poszukując własnego języka scenicznego Lupa skrupulatnie zacierał wszelkie ślady powinowactw z wyboru, choć po latach wyraził zdumienie, że wpływ twórcy Teatru Śmierci na jego inscenizacje nie został przez krytykę dostrzeżony. Jednak świadoma inkorporacja fragmentu rejestracji *Umarłej klasy* do *Les Émigrants* (Paryż, Odeon, 2024) i „nieidentyczne” powtórzenie jednej ze scen spektaklu Kantora mają zupełnie inny charakter, zabiegi te trudno wiązać z wpływem, przejściem estetyki czy idei teatru Kantora. To raczej akt spirytystyczny prowokujący n a w i e d z e n i e, wywołanie widma spektaklu z 1975 roku. Za „duchem”

*Umarłej klasy* podążają także inne zjawy – przede wszystkim te związane z postacią Odysa i narosłych wokół niego mitologizacji kulturowych i historycznych, wraz z powrotnością problematyki wojny i tułaczki dotykających naszej współczesności.

W moim wystąpieniu korzystając z koncepcji *Dramatu żałobnego* Waltera Benjamina, współczesnych teorii „widmoontologicznych” (J. Derrida, A. Marzec, J. Momro, T. Plata) oraz idei snutych wokół Sebaldowskiego przeżywania pamięci jako podstawy literackiej *Emigrantów*, postaram się wejść w kontakt ze zjawą twórczości Tadeusza Kantora w dziele Krystiana Lupy.

### **Dominika Łarionow, Walka z doświadczeniem starości – *Umarła klasa* Tadeusza Kantora**

Mieczysław Wallis, polski estetyk wprowadził termin: późnej twórczości, który charakteryzuje się większą pewnością, czasem niebywałą dokładnością w użyciu środków, nierzadko precyzją gestu, ale także może być swoim celowym przeciwieństwem, czyli prowokacyjnie posługiwać się aktami niedopracowanymi. Wallis ponadto zauważył, że twórczość ostatniego okresu życia artysty często bywa odrzucona przez współczesnych krytyków. Natomiast po latach odnajduje swój czas estetyczny, a nawet ponowne odkrycie dzieł ostatnich stanowi ten moment historyczny, od którego zaczyna się redefinicja dorobku twórczego danego artysty. Dla Marii Poprzęckiej w przeciwieństwie do Wallisa twórczość czyniona wobec śmierci, jest też rozumiana jako akt artystycznej walki z doświadczeniem starości.

Referat będzie rozwinięciem tezy, którą hasłowo zasygnalizowano w tytule. Autorka będzie także chciała zadać pytanie: czy znany nam Manifest Teatru Śmierci oraz przedstawienie *Umarłej klasy* są dziełami, które możemy zaliczyć do stylistyki późnej twórczości czy raczej do pierwszej potyczki mężczyzny, artysty z doświadczeniem starości? W 1975 rok Tadeusz Kantor miał sześćdziesiąt lat, był artystą spełnionym, którego prace święciły sukcesy na skalę światową. Był człowiekiem w pełni dojrzałym artystycznie z dokładną świadomością wszelkich gestów, które jako twórca może wykonać. Początkowe wejście w obszar emocjonalnie związany w poetyką wspomnień, odchodzenia nie było niczym wyjątkowym zważywszy na osiągnięty wiek biologiczny, który niejako automatycznie jest powiązany z psychicznym czasem dokonywania pewnych podsumowań i rozliczeń dotyczących własnego życia. Dlatego pojawienie się w dziele Kantora tematyki wspomnień, pamięci, redefinicji własnych dokonań nie było tylko chwytem stylistycznym czy metaforą rozumianą w kategoriach estetycznych czy literackich. Autorka chce dowiedzieć, że było to celowe działanie artysty.

### **Andrzej Welmiński, *Jeszcze chwila Panie Kacie, czyli żywa pamięć Umarłej klasy***

W tym roku przypada 50 rocznica premiery legendarnej *Umarłej klasy*. Z tej okazji chciałbym zabrać głos z perspektywy uczestnika procesu jej powstawania – współtwórcy i aktora Cricot 2 – a nie z pozycji zewnętrznego badacza czy widza. Jako jeden z kilku (trzech?) żyjących jeszcze członków zespołu, który brał udział zarówno w pierwszej, jak i drugiej wersji spektaklu i uczestniczył w pełnym, trwającym około 12 miesięcy procesie twórczym czuję się nie tylko uprawniony, ale i zobowiązany, by przypomnieć o kluczowej roli zespołu artystycznego, który współtworzył to dzieło, o głównych jego ideach i unikalnych metodach pracy.

*Umarła klasa*, choć uznana dziś za jedno z najważniejszych dzieł XX wieku, obrosła licznymi uproszczeniami i stereotypami. Moim celem jest uchylić zasłonę mitu i przedstawić Cricot 2 jako zjawisko unikalne, autonomiczne i nieprzetłumaczalne na inne języki sztuki – teatr, który był żywą strukturą artystyczną, ruchem idei, polem nieustającej konfrontacji między sztuką a życiem.

Dzieło teatralne istnieje w pełni tylko w obecności widza. *Umarła klasa* dziś nie funkcjonuje jako spektakl – przetrwała jedynie w formie dokumentacji i licznych opracowań, które często deformują jej rzeczywisty obraz. Tymczasem siła oddziaływania *Umarłej klasy* brała się nie tylko ze scenografii czy obiektów, lecz przede wszystkim z intensywnej obecności aktorów, precyzji działań, muzyki i dramatycznej rytmiki scenicznej. Powstały wówczas unikalne techniki i metody gry, które dziś odnaleźć można w teatrze postdramatycznym i popkulturze.

W związku z tym, że sam byłem w ten proces głęboko zamieszany i brałem w nim czynny udział – będą to uwagi całkowicie nieobiektywne, oparte na osobistych wspomnieniach, przemyśleniach i praktykach. Natomiast nasze obecne działania (w obszarach dydaktyki artystycznej) mogą być przykładem, że zdobycze Cricot do dnia dzisiejszego pozostają w mocy, a może stają się coraz bardziej aktualne na tle tzw. „dokonań współczesnych”.

W takim ujęciu obraz *Umarłej klasy* nie przyjmuje formy zamkniętego mitu, lecz żywego źródła, z którego wciąż można czerpać – pod warunkiem zrozumienia jego genezy i istoty.

### **Piotr Rudzki, *Mój Kantor***

Wystąpienie, które problematykę zasugerowaną w CFP wydarzenia przedstawi z subiektywnego punktu widzenia jak mit osobisty praktyka teatru i teatrologa. Osobista perspektywa nie oznacza tutaj oczywiście jakiegoś solipsyzmu, tylko próbę przyjrzenia się temu, co indywidualne rozpiętemu na świadomej czy nieświadomej osnowie wspólnego.